بين قوسين



أ. فلك حصرية

ما إن يواجهك لفظ "المصطلح" حتى يجول في فكرك، وتستحضر ذاكرتك كل ما من شأنه أن يميط اللثام، ويزيح الغموض عن محتواه اللفظي والمعنوي ودوره الرئيس، في أداء وظيفته، بالشكل المطلوب، وبالوجه الشفاف والحقيقي، بعيداً عن الحشو والزيادات وإضافات لا داعي لها، ولا أهمية تضاف إلى المكون الأساسي، إلا بما يتضمن الفائدة المرجوة والتطور المطلوب، الذي يساير تقدّم الزمن، وتطور الآليات والطرق التي تغني البحث، وتدفع به نحو الكمال والغنى الضمني والظاهري.

لقد اهتم - وعبر الزمن - المختصون والعلماء، بتحديد ماهية "المصطلح"، ورسم الإحداثيات الشاملة، والخطوط المحيطة، ذات العلاقة الوثيقة والهامة، لعلم المصطلح، كونه يشكل علماً قائماً بذاته ومستقلاً بكينونته، وماهيته ذات الخصوصية، بما يجعله متمايزاً ومميزاً عن بقية العلوم الأخرى، الأمر الذي جعله محط اهتمام، ذوي الاختصاص وعنايتهم، الذين ما لبثوا يعملون بجد ومثابرة وإيمان، يواصلون محاولاتهم إرساء دعائمه، وإثبات ماهيته، بطرق شتى، وتحت لواء مدارس اصطلاحية بعينها، غير آبه بما يعانيه من المشاكل الكثيرة والمتعددة الأوجه والصور، محاولة بل ساعية للوقوف عائقاً أمام المستعمل المتداول للمصطلح الموضوع.

والواقع أن ما عرف بـ "المصطلح" ليس وليد الجدّة أو الظهور الحديث، الذي يعدُّه بعضهم، حديث النشأة، ووليد التطور للعصر الجديد، إذ يعود ظهوره إلى النصف الأول من القرن الثامن عشر، لكن صداه بوصفه قائماً بحد ذاته، لم يلق أثره وفاعليته وتواجده الفعال إلا مع بداية القرن التاسع عشر، حيث لاقى اهتماماً متفرداً على يد العلماء اللسانيين، من خلال جمع قواعده، وتوسيع نطاق عالميته، وتعريفه ضمن إطار واحد، بصورة تم الاتفاق بشأنها، والإجماع عليها، إضافة إلى تضمين المصطلح، طرائق لوصفه، وتأصيله، لتتضمن: الاشتقاق والنحت، التعريب والمجاز، الترجمة... وغيرها. من هنا فلا غرابة أن يكون للمصطلح علم خاص به هو "علم المصطلح"، وأن تتعدد، وتختلف وتتشعب المصطلحات الخاصة به، فتزداد أهميته حضوراً في الأعوام الأخيرة، وهنا لا يفوتنا أن نذكر بالدور الفاعل والفعال الذي أداه أجدادنا العرب القدماء في هذا المجال.. على الرغم من قلة عددهم وندرتهم - إلا أنهم وللحقيقة والحق، استطاعوا أن يشيدوا بنى، تمثل نقطة علام فارقة، ومتمايزة في خارطة النقد العربي، بحيث عملوا على إجلاء المصطلح النقدي بما يحتويه من ركائز ومفاهيم، ودلالات وإشارات، فنقلوه إلى الحيز الواقعي الفعلي، باجتهادات تنظيرية وتطبيقية، تُسجّل لهم، بأحرف من نور. وفي هذا المجال نقرُّ بحقيقة واضحة، يحفظها الزمن، ونتذكرها أبداً بأن الناقد ليس وليد وقته وعصره، بل تمتد جذور علومه إلى ماضٍ عريق كان لأمته، بحراً اغترف منه رجالاتها، كل في مجال إبداعه وتخصصه يواكب الجديد والتطور والتحديث، اعتماداً على مجدٍ سالف تليد، وبهذه الصفة الجامعة، المتوافقة، المتصلة والمتواصلة، يتبوأ المبدع موقعاً استراتيجياً لا غنى له عنه، يُشرّفه ويتشرّف به.

إن التركيز على لفظ "المصطلح النقدي" عبر فقراتنا السابقة: إنما هو وجه من الوجوه الأخرى ذات الاختصاصات: الثقافية، والفكرية، والعلمية والأدبية، واللغوية... ليبقى المصطلح حجر الأساس، وقد جاء في تعريف الأستاذة الدكتورة راضية بنت عربية - كلية الآداب واللغات بجامعة حسيبة بن بو علي - الشلف:

"المصطلح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسمٍ ما ينقل من موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لُغوي إلى آخر لمناسبة بينهما" توثيق.

على كل حال، إن المصطلحات تمثل في أية معرفة مفاتيح للعلوم، ليس هذا فحسب بل مفاتيح للعقل البشري، إذ عن طريقها يتم التواصل والتحاور، إنطلاقاً من أنه لا معرفة من دون مصطلحات، نظراً لما تمارسه السلطة الاصطلاحية، من دور فعال في تحديد المنظومات المعرفية، وتحقيق الانتظام، والضبط النظري والمنهجي.

ولربما يبدو هذا الكلام غائماً، غير مستقر، ومتفق عليه، بعيداً عن النجاح في الوصول إلى ما يراد به، ويتم اعتماده لمصطلح "مستقل بحد ذاته" يتمتع بماهية متفق عليها، لا تشكيك ولا خلاف حولها، وهنا نشير إلى ما يعرف بـ "مصطلح الحداثة" حيث يرى فيه بعضهم "مصطلح حق، أريد به باطل" ينزاح عن مبتغاه، ليعود للاتكاء على المساحات الفكرية الغربية تحت إطار ادعاء التطور. ليأتي اجتهاداً في الرأي، وإشارة إلى اعتماد المنهجية الغربية بلا تعديل، ولا تصويب، مستحضرين جهود علماء ومترجمين عرب قدماء في ميدان ترجمة النصوص، والمصطلحات، ترجمة كاملة وتعريبياً تاماً، صالحاً للاستخدام وجاهزاً للتداول، وفي هذا المجال لا يغيب عن الأذهان، ذلك الاهتمام الكبير الذي أكده السيد الرئيس بشار الأسد، أمام وفود الأمانة العامة للأدباء والكتاب العرب "الصيف المنصرم" وفي أثناء لقاء سيادته بهم، حيث لم تفته الإشارة إلى أهمية تداول وتناول المصطلحات بشفافيتها، وعلميتها، وحقيقة مضمونها ودورها، وصولاً إلى إضفاء المزيد من الألق والوضوح والشفافية والواقعية، والمسؤولية، تجاه مصطلحات ذات أهمية ودور كبيرين على صعيد الفكر، والثقافة، الإعلام واللغة، الأدب والتاريخ، ومناحي الحياة كافة، بحيث تكون - حقيقة وفعلاً - مفاتيح للعقل البشري وللمفاهيم، والحقوق التي تمثل الوجه الآخر لعلاقة الفرد بوطنه وعلمه، عمله وإخلاصه. تفوقه وإبداعه، قضاياه ومصير أجياله فحذار... حذار من استيراد مصطلحات جاهزة، ملغومة، وذات ارتباطات تخدم الآخر من حيث لا ندري، وترتبط به برابط، مبعثه الجهل والبلادة الفكرية القاتلة، بحيث تجعل من بعضهم المتلقي ببغاوات مطواعة، تسير في ظل الظلام والخراب.

ختاماً:

لا يفوتني تقديم الشكر والامتنان والعرفان للدكتور محمد الحوراني - المدير المسؤول، رئيس اتحاد الكتاب العرب، وقد خصّ هذا العدد المزدوج لشأن مهم، وحصري، وترك لنا المجال لتضمينه، النفيس، في ميدان النقد كميزان دقيق، وصائغ ماهر، وصياد باهر حقيقي، متخذاً من هذه المجلة، عريقة النسب والانتساب، حرصها القوي في الحضور وتقديم الفائدة، لكل من أرادها ويريدها، كذلك لا يفوتني ذكر زميلي وصديقي الناقد والباحث والأديب، الذي كان البوصلة الحقيقية، الفاعلة وديناميكية الحركة، وقد مضى بسفينتنا إلى كوكبة سامقة باسقة من قامات النقد العربي، ورجالاته، الذين نفاخر بتواصلهم معنا، وبمشاركاتهم الفذة القيمة، التي وصلتنا بوساطة الأستاذ الغالي أحمد علي هلال، الذي كان المنسّق، وصلة الوصل والتواصل مع قاماتنا النقدية الباهرة والمشرّفة، آملين أن نكون عند حسن ظن الجميع، كذلك يبقى للأستاذة الناقدة رجاء كامل شاهين عبق الامتنان، وعطر الجهد المبذول.

في شعريّة البلاغة الثّوريّة: أو جدليّة الحبر والدّم بين قوسين



أ. إبراهيم علي
أكاديميّ من جامعة وهران - الجزائر

أ - ما الشّعر (الثّوريّ) ؟

1 - لعلّ من المفيد، أن نبدأ الموضوع بتساؤل المنظّر الرّوسيّ، ومؤسّس نظريّة الثّورة الدّائمة (ليون تروتسكي - *Léon Trotski*) التّالي: ماذا عندما يكتب الأدب تاريخ الثّورة؟ ويجيب: يجب أن نوفّر لكلّ إنسان نصيبه من الخبز، ونصيبه من الأدب[1]. لقد اختار (تروتسكي) الأدب بالضّبط، ليكون إلى جانب الخبز، أهمّ ما يجب توفيرهما لكلّ إنسان. ولكن قبل هذا، ما هي طبيعة العلاقة التي تربط الخبز بالأدب؟ وكيف يتحوّل الأدب غذاء للرّوح؟ ثمّ هل هناك علاقة بين الأدب والثّورة؟ تبدو أهمّيّة هذه الأسئلة مرتبطة أساساً بفهم طبيعة كلّ من الأدب والثّورة. فالأدب هو نوع من التّأمّل الجماليّ لحالات شعوريّة، في حين أنّ الثّورة هي فعل إنسانيّ تاريخيّ. أعتقد أنّ جوهر المسألة يكمن في البحث في كيفيّة التّجاور بين الأدب والحدث. لا ريب في أنّ مبدأ المجاورة بين الأدب والثّورة ليس مسألة اعتباطيّة، بل هي بالأساس، مجاورة تهدف إلى تفكيك مجموعة الثّنائيّات المتصارعة من مثل: {(الأدب)↔(التّاريخ)} - {(الأدب)↔(المجتمع)} - {(اللّغة)↔(اللاّلغة)} - {(الأدب بوصفه جوهراً) ↔(الأدب بوصفه وظيفة)}. الحقيقة أنّ كلّ هذه الثّنائيّات تتضمن بدورها ثنائيّات أخرى، تغذّي الصّراع بين العلاقات الأساسيّة، جوهر العمليّة الإبداعيّة: {(الإنسان) -(التّاريخ) - (اللّغة)}. إنّ قراءة هذه الثّنائيّات وتفكيكها، أمر منوط بمسألة القراءة

والكتابة. لذلك فإنّ البحث فيها، أمر يشبه الإشكاليّة. إنّنا نؤكّد هنا، من دون مبالغة، أنّ الأدب الحقّ رغم انقطاعه عن وظيفته في إطارها الاجتماعيّ، التّاريخيّ، يظلّ مع ذلك أدباً فعّالاً، ليس بوظيفته النّفعيّة، بل بإبداعيّته. فليس الحدث هو الذي يحوّل الكلام إلى أدب، بل الفنّ هو الذي يحوّل الحدث إلى أدب، أي إلى لغة[2].

2 - (الشّعر الثّوريّ)، هو الذي يخترق الحدث محوّلاً إيّاه إلى (رمز - *Symbole*). هذا يعني بالضّرورة أنّ الحدث أيّاً كان، لا يمكن، إبداعيّاً، أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشّعر. الحدث على العكس، وسيلة للشّعر. الشّعر الذي هو من جهة، استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها، ومن جهة ثانية، ترميز للتّاريخ. من هنا، لا يحدّد الشّعر بوظيفته النّفعيّة، إذ لا وظيفة للإبداع إلاّ الإبداع[3]. لا يجوز أن تخضع الكتابة الشّعريّة للمقتضيّات الإيديولوجيّة والسّياسيّة ولمستلزمات الإيصال، وإنّما عليها أن تغيّر الطّريقة السّائدة في رؤية الحياة. دون ذلك تكون الكتابة الشّعريّة (استكتاباً)[4] يقوم بوظيفة محدّدة. إنّ دور الشّعر في (شعريّته - *Sa poétique*) ذاتها. في كونه خرقاً مستمرّاً للمعطى السّائد. ودليل ذلك، أنّ مرجع العمل الشّعريّ ومقيّاس قراءته ليس في الحدث، بل في (شعريّته) ذاتها. بهذا المعنى، فإنّ الشّعر في ذاته ثوريّ بوصفه حدثاً إبداعيّاً. فهو ثورة داخل اللّغة من حيث إنّه يجدّدها، وثورة في التّاريخ نفسه، من حيث إنّه يرى إليه رؤية تجديديّة، ومن حيث إنّه يغيّر، بتجديده اللّغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات، وبينها وبين الإنسان، وهو لذلك، ثورة في وعيّ الإنسان. فالشّعر ثوريّ، لا بكونه يتحدّث عن قضايا ثوريّة، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة. بهذا المعنى، فإنّ الشّعر منفصل عن كلّ (نظام مغلق - *Système fermé*)، بحيث لا تكون علاقته بالحدث / الثّورة وظيفيّة، وإنّما تكون علاقة كشف واستقصاء في أفق جماليّ تخيّيليّ، قوامه اللّغة وعلاقاتها. لا تبدو فيه الكتابة الشّعريّة تمجيداً وتهليلاً لفظيّين، تأخذ قيمتها من انتمائها إلى الحدث لا إلى الشّعر، أي من موضوعها ومن الموقف السّياسيّ الذي تعلنه، وليس من شعريّتها[5].

3 - الشعر (الثّوريّ) بهذا المعنى، تعبير في الحدث / الثّورة وليس عنها. فهو أوّلاً (تعبير عنها)، لأنّه لا يعبّر عن نقيضها، وهو (تعبير فيها) لأنّه يقوم بتنفيذ نوع من الفعل الثّوريّ على مستوى الوجدان الثّوريّ. الفارق إذن، هو ما بين ماهيّة الشّعر وفعله الوجدانيّ الثّوريّ، وبين ماهيّة الثّورة وحركتها، هو فارق في (النّوع). لكنّ علاقة النّوعين تشبه علاقة البحر بلونه / سطحه. ولون البحر ليس ماهيّته. بهذا المعنى، فإنّ الشّعر الثّوريّ لا يساوي الفعل الثّوريّ. لكنّ الشّعر الثّوريّ ليس منفصلاً

عن حركة الفعل الثّوريّ. وإذا كان الشّعر الثّوريّ هو التّعبير عن الثّورة، فمعنى ذلك أنّه يصفها، أي يتبعها، وبالتّالي تصبح مهمّته في أن يكون وسيلة من وسائل اشتهارها. هنا يصبح الشّعر مجرّد (وسيط - *Médiateur*)[6]. بهذا المعنى، فإنّ التّعبير عن حدث إنسانيّ ما بنفس المفاجأة التي يباغتنا بها، لا يمكن أن تعطينا إلاّ شعراً غامضاً، منفعلاً يدفعنا إلى اليأس إذا لم يتمّ الانتصار، لأنّ العنصر الشّعريّ فيها شبيه بيقظة الهلع من النّوم على خدعة حصان طروادة. الوعيّ بالزّمان والمكان والحدث لا يكفي الشّرط الإنسانيّ المطلوب في أيّ عمل شعريّ. النّصّ الشّعريّ بهذا المعنى، ملزم بأن يخترع شرطه الشّعريّ، في أن يتجاوز المسافات واللّحظات والأحداث[7].

4 - يقول أدونيس: "الشّعر رؤيا بفعل، والثّورة فعل برؤيا"[8]، موضّحاً بذلك الجدل بين الشّعر والثّورة وما في الشّعر من شوق إلى الحياة المتحرّكة، وما في الثّورة من نار الإلهام الإبداعيّ. ولقد كانت دائماً القفزة من الرّؤيا إلى الفعل بهذه الرّؤيا، طموح المبدعين الكبار، كما كان كبار الثّوار حالمين كباراً[9]. من هنا، كان الإبداع الشّعريّ، رؤيا حالمة، احتجاجاً / تصحيحاً سلبيّاً لواقع فاسد، وما الثّورة إلاّ صورته الإيجابيّة. وأنّ زمن الثّورات، هو كزمن النّبوءات، زمن الخروج والانفصالات الكبرى، زمن التّحرك وممارسة الخطر، زمن الأحلام الكبرى. هذه الحركة الجديدة التي يبثّها الشّعر، هي رسالته إلى زمانه، ورسالة الشّعر العظيم ثوريّة دوماً. لأنّ هذا الشّعر، هو أبداً عمليّة هدم وبناء لعالم جديد. هكذا يكون الشّعر ثوريّاً حين يسهم في خلق الحالة الإبداعيّة، أي حين يملك طاقة على تحريض الأحلام، وعبور مسافة الاختيّار والقرار[10].

ب - هل للشّعر (مهمّة) ثوريّة؟

1 - نعم له مهمّة في ذاته، ومهمّة في الحدث / الثّورة. ومهمّته في الحالين أن يكون كتابة جميلة وثوريّة. ومن ثّمة، فإنّ العلاقة بين الشّعر والثّورة ليست علاقة (توازن - *Équilibre*) و(تناظر - *Symétrie*). فالشّعر والثّورة فعلان لا يتقاطعان، لأنّ التّقاطع يعني الخضوع لقانون العرض والطّلب. ودراسة العلاقة، هي جوهر القراءة الثّوريّة. إنّ جوهر المسألة يكمن في فهم ماهيّة العلاقة وليس في ماهيّة المادّة الخامة. فقد أعبّر في حدث ثوريّ بفكر غير ثوريّ، وقد أعبّر في حدث غير ثوريّ بموقف ثوريّ. أي أنّ المهمّ هو كيفيّة التّعبير، وليس المهمّ أن يكون الحدث الظّاهريّ المعبّر عنه ثوريّاً. ولهذا لا فضل لشاعر على آخر في مسألة الاختيّار. لأنّ الحدث موجود موضوعيّاً، لكنّ الشّاعر (الثّوريّ) هو الذي يعالج خامته

انطلاقاً من وعيٍ معرفيٍّ جماليٍّ صحيح متميّز عن وعيٍ مزيّف. واختيار الخامة الثّوريّة لا يجعل من الشّاعر، شاعراً ثوريّاً حتّى لو عرفها معرفة صحيحة. فالشّاعر الذي يختار خامة ثوريّة ويعيد صيّاغتها كما حدثت، هو ذلك الشّاعر (القشريّ) السّطحيّ. فالشّاعر (الثّوريّ) ليس الذي يملأ نصّه بأكبر كمّيّة من الألفاظ والشّعارات الثّوريّة، وكمّيّة أخرى من أنواع الأسلحة، وبأسماء مدن الوطن وجغرافيّته، فهذه الكتابة، هي كتابة (تناظر) و(موازاة) و(ثنائيّة). وهؤلاء الشّعراء (القشريّون) يرون في اللّفظة / اللّغة هدفاً شعريّاً ثوريّاً. وإذا فصل اللّفظ عن هدفه، فإنّه قد يرتدّ إلى نقيض الثّورة. إنّ قيمة حياة مشاعرنا لا تتحدّد إلاّ بمقدار إبداعنا لها. ذلك لأنّ الواقع الحقيقيّ لا وجود له إلاّ عندما نخترعه. لنأخذ واقع الثّورة العربيّة كمثال: إنّنا نرى أنّ رؤيا الكتّاب الذين تنبّؤوا بقيّم هذه الثّورة، أعمق من الذين لم يكتبوا عنها إلاّ غداة حدوثها. الشّاعر (الرّؤيويّ) يغزو ويقتحم، والواقعيّ المسجّل ينتظر الانتصار أو الهزيمة ليَخْمُش[11] أو يصفّق. (الواقعيّون المرحليّون) يجعلون من الشّعر / القصائد أناشيد قوميّة، إنّهم غالباً ما يقدّمون نماذج من الأبطال الذين ما زالوا يحتفظون ببنادق وخناجر نكسة 1948. فإذا حدث العجز في تكملة نكسة 1967 فلا بأس، إنّ لدينا مخزون 1948 أو 1956. وبهذا صارت لدينا ثلاث ملاحم حربيّة حديثة نستوحي منها بحسب الرّوائيّ (إرنست همنغواي - *Ernest Hemingway*): الإنسان يمكن سحقه، لكن لا يمكن هزيمته[12]. ذلك أنّ الشّعر الثّوريّ يرفض (النّمذجة - *Modélisation*). إنّ شعريّة (البلاغة الثّوريّة) هي التي تحتمي بدم الثّورة لكي تحمي نصوصها. والشّعر الحقّ، يستخدم السّياسة دون أن تستخدمه[13].

2 - تملّك السّياسيّ للرّمزيّ، من فنّ وأدب، وإلحاقه بالخطاب (الوطنيّ) للدّولة، بل للحزب الذي عوّض فكرة الدّولة، كخطاب مهيمن سائد، جعل الشّعر بشكل عامّ، عبارة عن منابر / خطابات المجتمع السّياسيّ وإيديولوجيّته الشّموليّة، متجاهلاً تعبيرات ولغات المجتمع المدنيّ الدّيمقراطيّة. إنّ (الهويّة المعجميّة - *L'identité lexicale*) لتلك الكتابة، تتيح لها أن تفرض استقرار الشّروح، واستقرار المنهج مع السّلوك السّياسيّ الخاصّ، وكأنّ ليس لها في المعجم، سوى معنىً واحد، فانغلاق اللّغة التّام. لأنّ حاصل القيّم يطرح على اعتباره تفسيراً لقيّم أخرى بحيث لا ترمي هذه (الكتابة الأطروحة - *L'écriture de thèse*) إلى تأسيس شرح إيديولوجيّ فلسفيّ للواقع / الحياة، أو إقامة (عقلانيّة ثوريّة - *Rationalité révolutionnaire*) للسلوكات، بل هدفها، عرض الواقع في شكله المدان، فارضة (قراءة آنيّة - *Lecture*

(*momentané*) للأحكام[14]. إنّها الشّكل الاستعراضيّ الملتزم للكلام تحتوي وجود السّلطة حيث كان - بفضلها - يعرض القمع وكأنّه إدانة صادرة صدوراً عفويّاً عن الطّبيعة. إنّها بالإجمال، (الكتابة البوليسيّة - *L'écriture policière*). إنّ امتداد الأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة إلى حقل الكتابة الشّعريّة، أنتج نمطاً جديداً من (النّسّاخ الواقعيّين - *transcripteurs Les réalistes*) في منتصف الطّريق بين المناضل الحزبيّ والكاتب. وقد استمدّ هذا (النّاسخ) من المناضل (الحزبيّ)، صورة مثاليّة عن الفرد (الملتزم)، واستمدّ من (الكاتب) فكرة أنّ العمل المكتوب، هو "فعل"[15]. بهذا أصبحت الكتابة الشّعريّة، (كتابة مأسسيّة - *Écriture institutionnalisation*) موجّهة للدّلالة على ملكيّة جماعيّة محميّة، عوض عن أن تكون لغة حرّة.

3 - الكتابة الشّعريّة الحقّة، تطرح باستمرار، أسئلة جديدة حول الثّوابت، كما أنّها تخلخل الوعي السّائد المطمئنّ إلى بديهيّات هي أقرب إلى الأوهام والأساطير والعواطف منها إلى الوقائع التّاريخيّة. إنّها مؤلّفات تدخل ضمن سيّاقات كتابة تهتمّ بالمراجعات الفكريّة الكبرى للمنظومات التي تحوّلت إلى (عقائد - *Dogmes*) تعرقل كلّ تطوّر. إنّ هذه الكتابة (النّقديّة)، مستبعدة - في الغالب - من المنتخبات، ومن المقرّرات المدرسيّة، ذلك أنّها قد تثير الفكر وتبثّ فيه البلبلة. لقد قلّص / اختزل مثلاً، الشّعر الوطنيّ الجزائريّ إلى بنية نصوص ما يسمّى، بـ(شعر الثّورة - *Poésie de la révolution*)، وتأويلها باعتبارها (كتابة أطروحة - *Écriture d'une thèse*) تعيد إنتاج الخطابات الإيديولوجيّة التي عرفها ماضي المجتمع الجزائريّ، خاصّة بعض نصوص الشّاعر (مفدي زكريا). نذكر بالتّحديد، نصّ النّشيد الوطنيّ (قسماً)، أو نصّ (الذّبيح الصّاعد) دون غيرهما. يعني هذا بعبارة ثانية، أنّ الشّعر الجزائريّ لم يكن واحداً، وإنّما كان متعدّداً. المسألة التي تطرح في هذا الصّدد، هي أنّ هذا المتعدّد اخْتُزِلَ في نموذج واحد، وأنّ هذا النّموذج نُظر إليه نقديّاً، بوصفه (نشيداً - *Hymne*)، بحيث غلبت قيّم النّشيد على طبيعة الشّعر. إنّها كتابة بوسعنا أن نقيمها (نصباً - *Monument*)، وننحني أمامه (مبجّلاً - *Honorable*)، ونقدّم له القرابين. لقد سُمّيت القصيدة: «قسماً»: (نصّاً تذكاريّاً - *Texte commémoratif*) على طريقة مدافن الموتى التي تُجبر وتُحذّر كلّ الذين لم يكونوا حاضرين في مكان وزمان الحدث الذي جرى، ويراد التّذكير به[16]. إنّ الهوس بإقامة الاحتفالات للذّكرى، هو بحسب المنظّر الأدبي (تزفيتان تودوروف - *Todorov Tzvetan*)؛ ميدان المتعطّشين إلى المجد[17]. هذا ما ينتج عنه تعظيم غير

مشروط للذّاكرة. يقول (تودوروف): "إنّ عمل المؤرّخ، مثل كلّ عمل حول الماضي، لا يقوم إطلاقاً على مجرّد تثبيت وقائع، بل كذلك على اختيار بعضها على أنّها الأبعد أثراً أو الأكثر دلالة ثمّ وضعها على بعض، والحال أنّ عمل الانتقاء والمزج هذا يتحكّم فيه بالضّرورة ليس البحث عن الحقيقة، بل عن الخبر"(18). إنّ حدث الثّورة، وعظمة المأساة، هو من الخطورة، ومن الأهمّيّة بحيث كان يجب أن يلهم الشّعر. إنّه حدث جدير بأن يُشيد به الشّعر. إنّ موتاً من دون (نشيد جنائزيّ - *Hymne funèbre*) بهذا المعنى، هو موت يفتقد العظمة والنّبل. وحده الشّعر يستطيع إحداث (التّطهير - *La catharsis*) المخلّص، والسّكينة الناجعة. تلك هي الحكمة التي أوصى بها ملك (إيرلندا - *Irlande*)، شاعر البلاط حين انتصاره على (النّروجيّين) في (معركة كلونتاف - *Bataille de Clontarf*)(19). قال الملك: "إنّ الأعمال العظيمة تفقد رونقها ما لم تُصنع بالكلمات، وأريد منك أن تُغنّي انتصاري ومديحي، سأكون أنا (إيناس - *Énée*)(20) وتكون أنت (فرجيل - *Virgile*). فهل ترى نفسك كفؤاً للقيّام بهذه المهمّة التي ستخدم كلينا"(21)؟ ويرى الفيلسوف (إمانويل كانت - *Emmanuel Kant*)، أنّ الثّورات السّاميّة، يمكن أن تحظى بالإعجاب حين يُضفى عليها طابع جماليّ، ويجري تأمّلها من مسافة آمنة(22). لقد كانت قصيدة / نصّ (قسماً) عبارة عن شاهد قبر، فنّ جنائزيّ، ذكرى مقدّسة، عطاء بمثابة قربان لذلك الرّمس الذي قد تحوّل إلى قبر تذكاريّ، فيا له من مزار رائع؟! إنّ الاندفاع في احتفالات إحياء الذّكرى، كان قويّاً. لقد توقّف التّاريخ عن أن يكون ذاكرة مصحّحة ذائبة مع تاريخ وطنيّ. لقد أصبح التّراث المتبلور عبر (النّصب التّاريخيّ)، لا متناهياً. تحوّلت الذّاكرة من كونها أداة رمزيّة، قيمة استكشافيّة، لتصبح فريسة للاحتفال ذي الطّابع التّراثيّ. هكذا أفسح التّاريخ الوطنيّ، ومعه التّاريخ كأسطورة، المجال للذّاكرة الوطنيّة، (أمّة تذكاريّة *Nation commémorative*-) في مكان (أمّة تاريخيّة - *Nation historique*)، بحيث لم يعد الماضي ضمانة المستقبل. لقد استُبدل التّضامن بين الماضي والمستقبل، بالتّضامن بين الحاضر والذّاكرة. وبسبب بروز هذا (الحاضر المؤرخن - *Historisé*)(23)، برزت الهويّة الوطنيّة باعتبارها الوعد الوحيد بالاستمراريّة. هكذا أصبح المستقبل مرهوناً / مرتبطاً بعمليّة فكّ ترميز الذّاكرة(24). وإذا كانت هذه (النّصوص النّاموسيّة - *Textes juridiques*)(25)، قد نالت نصيبها من التّداول والانتشار، فإنّ نصوصاً شعريّة (نقديّة) قد تعرّضت أكثر من غيرها إلى (التّصفية التّاريخيّة - *Liquidation historique*). ولا نجد ما نعلّق به على هذا الإقصاء، إلاّ أن نستحضر عبارة الشّاعر

الفرنسيّ (شارل بودلير - Baudelaire Charles) وهو يعلّق على حالة الاستقبال السّيئ لديوانه: (أزهار الشّرّ - Les fleurs du mal). فقد كتب لأمّه يقول: "إنّ البرهان على ما للدّيوان من قيمة إيجابيّة، يكمن في جميع الإساءات الّتي توجّه إليه"[26].

4 - هذا يعني أنّ (الوظيفيّة) لا تجرّد الشّعر من هويّته وحسب، وإنّما تقتل اللّغة الشّعريّة ذاتها، تحوّلها إلى أدوات تبجيل أو تقبيح، فتنتج شعراً لا يؤثّر بخصوصيّته الشّعريّة، بل بالموضوع الذي يتحدّث عنه، شأن النّثر العاديّ. من هنا، فإنّ حقل التّأثير في الشّعر ليس حقلاً إيديولوجيّاً أو حقل أفكار، وإنّما هو حقل رؤى، أو هو بعبارة ثانية، حقل (تخييل - Fiction) لا حقل (تعقيل - Rationalisation)[27]. هذا لا يعني أنّ الشّعر مناقض للفكر، وإنّما يعني أنّ الشّعر ينقل الفكر بطريقة يبدو فيها الفكر وكأنّه يشعّ من النّصّ الشّعريّ كما يشعّ ضوء الشّمس من الشّمس، أوكأنّما تفوح الرّائحة من الزّهرة. فالشّعر إذن، هو ثورة في اللّغة وباللّغة. إنّه يطهّر جسم اللّغة شأن الحدث الثّوريّ الذي يطهّر التّاريخ. لذلك لا بدّ من لغة جديدة تقول الأشياء بشكل جديد، من أجل تجديد المعرفة. بهذا المعنى، نفهم كيف أنّ الشّعر لا يكون نفسه إلاّ بقدر ما يكون ضدّ الوظيفيّة، وضدّ اللّغة الشّائعة، وفيما وراء الحدث. من هذه الزّاوية، لا تقاس قيمة الكتابة الشّعريّة بفائدتها السّياسيّة المباشرة، وإنّما تقاس بمستوى احتضانها الإنسان، وجوداً ومصيراً. التّغيير الأساس، هو إذن، في تغيير الرّموز، لا في مجرّد تغيير أشكال السّلط. فالتّغيير الحقيقيّ، هو في تغيير بنية الوعيّ، وتغيير القيّم والعلاقات[28]. بهذا المعنى، نقول إنّ الشّعر عنصر من عناصر الثّورة، لكنّ أداته هي اللّغة. إنّه يستطيع أن يخلق باللّغة أفقاً شعوريّاً وفكريّاً. هو الذي يقذف بالقارئ خارج الإطار التّقليديّ، أي خارج كلّ ما يناقض الثّورة في ثقافته. فالشّاعر الثّوريّ هو الذي يرتبط بالحركة لا بالوضع، هو الذي يتخطّى لا الذي يعكس، هو الذي يطرح الأسئلة ويكون الأفق والنّار. إنّ ارتباط الشّعر بالمستويات المباشرة للإنسان والحياة، يؤدّي به إلى أن يكون ظاهرة تزول بتغيّر هذه المستويات. قد يكون وقوداً مفيداً، لكنّ ناره لا تدوم إلا كنار القشّ. لا يكون في هذه الحال، أكثر من (زيّ - Mode). والشّعر الثّوريّ، ليس زيّاً، إنّه الشّعر الذي يكتنز مخزوناً ثوريّاً لا يستنفذ، إنّه نقيض الزّيّ"[29]. الشّعر الحقيقيّ نار دون رماد. إنّه البحث عن الشّيء ثمّ تجاوزه. الشّعر الذي يستهلك بسهولة هو مثل اشتعال النّار في الغاز بحسب تعبير الروائيّ (محمّد شكري). مثل هذا الشّعر، شبيه بعلك يغثي بعد مضغه[30].

5 - معنى هذا، أنّ الأعمال الشّعريّة ليست إلهاماً غامضاً، بل إنّها أشكال للإدراك، وطرائق خاصّة في رؤية العالم. وما دامت كذلك، فهي إذن، تنطوي على علاقة وثيقة بالطّريقة السّائدة في رؤية العالم، في زمان ومكان محدّدين. ومن ثّمة، فإنّ فهم الأعمال الشّعريّة إنّما أمر ينطوي على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرّمزية لهذه الأعمال، إنّه يحيل إلى فهم العلاقات المركّبة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجيّة التي يعيش فيها، أي العلاقات التي لا تظهر في الموضوعات، بل في الأسلوب والشّكل. ومن ثّمة، فإنّ الإيديولوجيا، ليست مجرّد انعكاس بسيط، بل هي ظاهرة معقّدة تتداخل فيها رؤى متناقضة عن العالم. وتبعاً لذلك، فإنّ الرّؤية النّافذة لطبيعة النّصّ الشّعريّ كما يتمثّلها الفيلسوف (لوسيان غولدمان - *Lucien Goldmann*)، هي التي تدرك العلاقات البنيويّة التي تصل المشهد الحياتيّ بـ(الرّؤية التّخييليّة - *Vision fictionnelle*) للنّصّ، بحيث يقرأ كلّ منها في ضوء الآخر[31]. ورغم أنّ النّصّ الشّعريّ هو إنتاجيّة خاصّة بالمعرفة الاجتماعيّة، إلا أنّ له بنيته الخاصّة التي بها ينهض ويستقلّ، والقراءة تتعامل تحديداً مع هذه البنية. وقد تكون عملية كشف هذه العناصر، مهمّة، ولكن ما هو أهمّ، هو الوصول إلى قانونيّة علاقة التّرابط بين هذه العناصر. ذلك أنّ كشف هذه القانونيّة، هو الذي يتيح معرفة علميّة بالنّصّ الشّعريّ. أي (كتابة مفاهيم - *Écriture des concepts*) قادرة على الإجابة عن أسئلة الرّاهن. معرفة تمكّن في النّهاية من تملّك النّصّ معرفيّاً، تخوّلنا الدّخول إلى عالمه الدّاخليّ، لا لنعرف فيه، بل لنقوله. وحدها هذه القراءة، تترك للنّصّ إمكانية التّعدّد والتّجدّد في القراءة. نقول إمكانية، لأنّ غنى النّصّ الشّعريّ، هو أيضاً عامل تجديد في ذلك. ففي غناه، قدرته على أن يكون حاضراً في فعل القراءة وفي تغيّر معيارها الإنتاجيّ[32].

وحين ينكشف المعنى الدّاخليّ للنّصّ الشّعريّ، تبرز العلاقة التي تربط هذا المعطى الدّاخليّ بـ(مراجع النّصّ - *Références du texte*). ودور القراءة يكمن في تحديد هويّة هذه العلاقة. إنّ العلاقة بين النّصّ والنّظام في العمل الشّعريّ ليست في مجرّد كون الأوّل تحقيقاً آليّاً لـ(بنية تجريديّة - *Structure abstraite*) تتجسّد في مادّة معيّنة، بل هي على الدّوام علاقة صراع وتوتّر وجدل. من هنا، كانت القواعد البنائيّة للنّصّ الشّعريّ، هي قواعد متغيّرة. لذلك فإنّ تغيّير قواعد (الأنساق البنائيّة - *Les systèmes structurels*) يمثّل كما يوضّح المنظّر (يوري لوتمان - *Youri L'Otman*): "أقوى وسيلة لتقليل حجم اللّغويّ في النّصّ الفنّيّ. إذ ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع توقّع معيّن، ويضع لنفسه نظاماً للتّنبّؤ بما لم يقرأه بعد من

أجزاء النّصّ، حتّى تتغيّر القاعدة البنائيّة، مخادعة كلّ توقّعاته. من هنا، يكتسب ما كان لغواً وفضولاً، قيمة إعلاميّة في ضوء البنية المتغيّرة"[33]. بهذا المعنى، فإنّ النّصّ الشّعريّ الذي يحقّق وظيفته (الإبلاغيّة - *L'information*)، هو فقط ذلك النّصّ الذي يمتلك جرعة (إعلاميّة - *Informative*) عاليّة. وهذا يعني الجدل مع حاسّة (التّوقّع القرائيّ - *L'attente de lecture*). يعني التّوتّر، يعني الصّراع، وفي التّحليل الأخير، يعني إخضاع القارئ لنظام فنيّ أغزر دلالة ممّا هو معتاد عليه. ولهذا فإنّ الشّعر الجيّد، هو الذي يحمل معلومة، أي لا يمكن التّكهّن مسبقاً به. ذلك أنّ العنصر المعرفيّ، وهو يتمظهر في الكتابة، يورّطها في انغلاقها على القراءة الأحاديّة، كما يمنح القراءة المنفتحة بدورها، إمكانية المساءلة المعرفيّة للفضاء النّصّيّ الذي تمّ بناؤه، حيث لا يتحوّل النّصّ إلى مصدر (يقين معرفيّ - *Certitude cognitive*) بقدر ما يأخذ مكانه ضمن صيرورة التّفكيك التي لا تستقرّ هي الأخرى، ولا تهادن[34].

6 - إنّ النّظرة الوظيفيّة للشّعر، هي التي تريد من الشّعر أن يخدم الخامة / الفعل الثّوريّ باعتباره حدثاً، لا أن يستخدم القيّم الثّوريّة بمنطق الفنّ. أي أنّ الغاية بحسب هذه النّظرة، هي الحدث الثّوريّ لا القيمة الجماليّة التّعبيريّة. إذ ليس ثمّة تناقض بين الكتابة الشّعريّة والفعل الثّوريّ، وإنّما تحقّق الأعمال الشّعريّة فعاليّتها من خلال عمليّة تحويل الأحداث الثّوريّة إلى قيّم جماليّة، بحيث تصبح القيمة الثّوريّة مكوّناً من مكوّنات (البنية النّصّيّة - *Structure textuelle*). أما إذا طغى الجانب الاستهلاكيّ التّرويجيّ في الكتابة، فإنّه تصبح في هذه الحال، قيمة النّصّ الشّعريّ بمضمونه لا بقيمته التّعبيريّة. وفي هذا، يتساوى النّصّ الشّعريّ مع بقيّة النّشاطات اللّغويّة الأخرى التي تعبّر عن الحدث الثّوريّ. فالنّصّ الشّعريّ إنّما يتميّز عن النّشاطات التّعبيريّة الأخرى، بقيمته التّعبيريّة التي تحوّل الحدث الثّوريّ إلى رؤيا تعبيريّة. لهذا يرفض الشّاعر (أدونيس)، وظيفة الكتابة من مكان شموليّ. أي أنّ الخلل هنا، لا يجيء من العلاقة بين فعل الكتابة والحدث، بحدّ ذاتها وبالضّرورة، وإنّما يجيء من نوعيّة هذه العلاقة، ومستواها[35]. المشكلة بهذا المعنى، هي نقل اللّغة من حالة الوضوح والإيصال، إلى حالة الإشارة والغموض. ومن ثّمة، يبقى المعيار الأساسيّ في تمييز نوعيّة المكتوب، هو درجة حضوره الإبداعيّ[36]. لذلك يؤكّد الفيلسوف (پيار ماشري - *Pierre Mâcherey*)، أنّ العمل الأدبيّ، لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله. فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجيا في النّصّ الأدبيّ، إلا من خلال جوانبه الصّامتة والدّالة. أي نشعر بها في (فجوات النّصّ - *Les lacunes de*

texte) وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصّامتة، هي التي يجب أن (تُفعّل - *Activé*) من أجل جعلها تتكلّم. و(القراءة المنتجة - *La lecture productive*)، هي التي تكشف ثغرات النّصّ وصوامته، أي كشف ما هو غير قابل لأنْ يقال(37). النّصّ الشّعريّ بهذا المعنى، هو دائماً غير مكتمل، لأنّه يخفي وعوداً من التّنوّع لا تنتهي. فأفضل النّصوص الشّعريّة، ليست تلك التي تُفتح بسهولة، بل هي تلك النّصوص المستعصيّة، التي ليس لها من مخرج. ومادام النّصّ الشّعريّ يحتوي هذه الصّوامت، فإنّه يظلّ غير مكتمل. وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة، فإنّه يكشف عن صراع المعاني. ومن ثمّة، فإنّ دلالة النّصّ الشّعريّ، تكمن في الخلاف بين معانيه. إذ ليست بنية النّصّ الشّعريّ، سوى الصّراع والمخالفة بين المعاني. وليست مهمّة القراءة أن تملأ فراغ النّصّ الشّعريّ، أو تضيف إليه، بل مهمّتها هي، الكشف عن مبدأ الصّراع في معانيه، وإظهارها الكيفيّة التي ينتج بها هذا الصّراع عن علاقة الشّاعر بالإيديولوجيا. هكذا تستطيع القراءة أن تضيء بنية النّصّ الشّعريّ، أي أن ترى إلى حركة العناصر، أن تصل إلى الدّلالات فيه في إطار يشمله، يضمّه بمراجعه. بهذا يُبنى النّصّ الشّعريّ وينهض ليأخذ شكل (بنية - *Structure*)، هي من حيث وجودها في مجال (سوسيو تاريخيّ - *Socio historique*)، عنصر في بنية هذا المجال. ومن ثّمة، تصبح العلاقة: (النّصّ - *Le texte*)↔(المرجع - *La référence*) كعلاقة منهجيّة، تحمل الصّفة المزدوجة لموضوعها، أي كونها بنية، وفي الوقت ذاته عنصراً في بنية. ويبقى النّصّ الشّعريّ انطلاقاً من هذه العلاقة الطّبيعيّة، داخلاً يقع في خارج، هو حاضر فيه. يبقى بالتّالي على القراءة، مهمّة تحديد الخارج، فيما هي تقرأ الدّاخل الذي هو النّصّ. بهذا تتشكّل مراجع النّصّ الشّعريّ كبنية داخليّة ضمن القوانين البنيويّة التي تنظّم النّصّ. بهذا المعنى، يمّحي الخلط بين ما هو أدبيّ، كـ(بنية متخيّلة - *Structure imaginée*)، وبين وقائع هي مراجع لهذا الشّعر. ومن ثّمة، فإنّ مسألة المرجعيّة، تحيل على صعيد القراءة، إلى وضع النّصّ الشّعريّ موضع البحث المعرفي. هكذا تقارب القراءة النّصّ الشّعريّ، في نطاق نظامه الدّاخليّ الذي تصبح فيه المراجع تولّد دلالاتها الخاصّة، وتؤدّي وظيفة بنيويّة في النّصّ، ومن ثّمة، تسمح بالكشف عن النّظام النّصّيّ المستقلّ، وفي هيئته الخاصّة، في تشكّله المختلف(38).

7 - إنّ النّصّ الشّعري، هو ممارسة إنتاجيّة للّغة تمّت وفق قوانين خاصّة، أدبيّاً واجتماعيّاً وتاريخيّاً. ولذلك فهو يتمتّع باستقلال نسبيّ. وهو على هذا الأساس، يخضع لجدليّة خاصّة، داخل خضوعه لجدليّة أعمّ وأشمل. فهو يأتلف مع الجدليّة

التي تقوده من الخارج، ولكن من ناحية أخرى، يختلف عنها ما دام يصدر عن قوانين داخليّة، تمسّ عالم الكتابة[39]. الخطاب الأدبيّ بحسب الشّكلانيّ الرّوسيّ (ألكسندر فيسيولوفسكي - *Alexander Vesselovsky*): أرض لا مالك له[40]. ومن ثمّة، فإنّ (أدبيّة - *Littérarité*) الخطاب الشّعريّ، ليست مِلْكاً عينيّاً لمفاصل منه دون أخرى، وإنّما هو مِلك مُشاع بين جميع أجزائه، لأنّها وليدة التّركيبة الكلّيّة لجهازه انطلاقاً من الرّوابط القائمة فيه، والضّابطة لخصائصه البنيويّة[41]. هكذا، فإنّ السّمة (الأدبيّة) تشمل الهيكل الكلّيّ للنّصّ حتّى يصبح هو نفسه أداة من أدوات التّخاطب. فإذا بـ(أدبيّة) النّصّ، تصبح هي بحدّ ذاتها (دالاً - *Signifiant*) يستند إلى (نظام إبلاغيّ - *Système informatif*) متّصل بدلالات السّياق في الوجهة السّيميائيّة، أمّا (مدلول - *Signifié*) ذلك الدّال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جماليّة تكون مؤشّراً على أنّ النّصّ أصبح في صياغته (دليلاً - *Signe*) جديداً متّصلاً بنظام إبلاغيّ آخر. ومن ثّمة، يكون النّصّ ناطقاً بمحتواه، ومشيراً بهيئته العامّة[42]. النّصّ الشعريّ بهذا المعنى، يستمدّ (شعريّته) من بنيته وصيّاغتها. أي من بنية صيّاغة شروط الكتابة. لذلك فإنّ تذوّق الشّعر بحسب الشّاعر (أدونيس)، لا يأتي من مضمونه الفكريّ، بما هو أفكار، وإنّما يأتي من فنّيّة التّعبير، أو من نظام الكلام[43].

فالنّصّ الشّعريّ، هو (طقس كتابيّ - *écrit Rite*) لا يمكن تقويمه إلاّ انطلاقاً من تحليل بنيته التّعبيريّة[44]. وبما أنّ الشّعر يُغاير نوعيّاً مختلف أنواع الكلام، فإنّه يستوجب عندئذ على القراءة أن تبدأ بفهم هذه النّوعيّة. حيث لا تحدّد هذه النّوعيّة بأدوات الفكر، بل تحدّد بأدوات الشّعر، بخصوصيّة تعبيره. لذلك لا تقدّم الكتابة الشّعريّة نفسها، باعتبارها رمزاً فاعلاً في تثوير البنية العقلية العميقة، إلاّ إذا استطاعت أوّلاً وبالضّرورة، تحويل المعطى المباشر من كونه مادّة استهلاكيّة إعلاميّة، إلى رمز فاعل في الحياة. الكتابة الشّعريّة بهذا المعنى، متعة ليست خطابات مسهبة، ولا وعظاً، ولا حتّى (مانويّة تثقيفيّة - *Manichéisme éducatif*)[45] تجعل التّعارض قائماً على وجه العموم في كلّ فنّ سيّاسيّ. إنّها دائماً حجّة غير منتظرة، ونقد ينتج خارج القوالب الجاهزة، تحرّك الطّاقة الأكثر خفاء للّذّة. إنّها كتابة دالّة، ومبهجة. لا تجيء الرّؤيّة المغايرة، إذن، إلاّ من نظرة مغايرة، فكريّاً وفنّيّاً. وهي نظرة لا تتكوّن إلاّ بثقافة عظيمة. لذلك لا يمكن أن نتصوّر كتابة خاليّة من المعنى. المعنى الشّعريّ، بهذا المعنى، هو فعّاليّة الكلام، أي، فعّاليّة العلاقات التي ينتجها الكلام. حيث يكون المعنى غنيّاً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنيّة[46]. لذلك فإنّ مسألة انتباه الشّاعر إلى

مهنته وليس فقط إلى دوره، مسألة مهمّة، بل وخطيرة. من الصّواب أنّ السّياسة لا يمكنها أن تغيب عن (هوامش النّصّ - *Marges du texte*) الشّعريّ، ولكنّه من الأصحّ كذلك بأن يتمّ التّعبير عن السّياسة بلغة الشّعر التي تختلف عن لغة السّياسة، بحيث يحمل النّصّ الشّعريّ في كينونته بعداً سياسياً لا أن يكون نصّاً سياسيّاً، من دون أن يعني ذلك أنّ الشّاعر متخلّ عن السّياسة. إنّ الكتابة الشّعريّة الحقيقيّة، لا تهدف إلى تكريس الثّابت، بقدر ما تسعى إلى رفع الحجاب عن الأسئلة المضمرة، إلى تعميق الوعيّ، وترسيخ الجدل الهادف. في هذا، تكمن خصوصيّة الكتابة الشّعريّة، فبالإضافة إلى كونها تساؤلاً مستمرّاً حول الحياة، فهي تضع نفسها دائماً موضع تساؤل. إنّها بكلمة، كتابة الحوار المتبادل، لا مجال معها للاستهلاك، ولا لإعادة إنتاج المبتذل. لذا، فإنّ القارئ مطالب هنا، بالمشاركة في إعادة صيّاغة الأسئلة، أسئلة الحياة، وأسئلة الكتابة[47]. الشّعر السّياسيّ بهذا المعنى، ليس الذي يتحزّب / يلتزم، بل هو الذي يعيد تكوين الواقع / الحياة والعلاقات الإنسانيّة في أفق الحرّية. هكذا يغدو الالتزام السّياسيّ مسألة تقنيّة، إذ ليس المطلوب ترجمة الشّعر إلى واقع، وإنّما ترجمة الواقع إلى شكل شعريّ جماليّ جديد. ويتجلّى الرّفض والنّقض الجذريّ في الطّريقة التي بها يتمّ تجميع الكلمات، وترتيبها، وتحريرها من استعمالها المعتاد. سيمياء الكلمة، الصّورة، الصّوت، خلق واقع آخر مستمدّ من الواقع القائم، (ثورة تخييليّة - *Révolution fictionnelle*) دائمة، انبجاس تاريخ ثان في قلب الاستمراريّة التّاريخيّة[48]. إنّ الهدف السّياسيّ في الشّعر، لا يتجلّى إلاّ من خلال (التّحوير - *La transgène*)[49] الذي هو كنه الشّكل الشّعريّ. ومن الممكن أن تكون الثّورة غائبة عن الأثر الشّعريّ، ذلك في الوقت نفسه الذي يكون فيه الشّاعر ملتزماً، أي ثوريّاً بالمعنى العينيّ للكلمة[50]. تبقى الثّورة الرّمزيّة قوّة تقدّم جذريّة، بيد أنّ مجهودها لتحرير طاقة الشّعر السّياسيّة، يصطدم بتناقض غير محلول. فالطّاقة الهدّامة هي من طبيعة الشّعر بالذّات، لكنّ كيف السّبيل إلى ترجمتها في الواقع؟ كيف السّبيل إلى التّعبير عنها لتتّخذ دليلاً وعنصراً في ممارسة التّغيّر من دون أن يكفّ عن أن يكون فنّاً، ومن دون أن يجرّد من قوّته / طاقته الهدّامة الدّاخليّة؟ كيف السّبيل إلى ترجمة هذه الطّاقة بحيث يتمّ استبدال الشّكل الشّعريّ بشيء ما واقعيّ، حيّ، لكنّه شيء يتجاوز في الآن نفسه، وينفي الواقع القائم؟ فالشّعر بهذا المعنى، لا يستطيع أن يمثّل السّياسة، وأن كلّ ما يستطيعه هو أن يستحضرها في دائرة أخرى، في شكل جماليّ لا يملك معه المضمون / الموقف السّياسيّ إلاّ أن يغدو (ميتا سياسيّاً -

(Métapolitique)[51] محكوماً بضرورة الشّعر الدّاخليّ[52]. من هنا، كان الدّفاع عن القيّم الشّعريّة، لا ينفصل عن الدّفاع عن قيّم الحرّية، وأنّه لا يمكن الدّفاع عن القيّم الوطنيّة إلاّ عن طريق النّضال بجميع الوسائل الثّوريّة. ومن ثمّة، فإنّ الكفاح في سبيل الثّقافة (الوطنيّة)، إنّما هو كفاح في سبيل الحرّية الوطنيّة. وأنّ الثّقافة الوطنيّة، تنشأ في أثناء هذه المعارك. لا مراء في أنّ الشّعر يستطيع، بمساهمته في تغيّير الوعيّ، أن يكون سلاحاً داخل الصّراع. لكن علاقة الأثر الشّعريّ والوعيّ المناظر له، تظلّ نادرة. فالشّعر بحكم قدرته على الهدم، يمتّ بصلة وثيقة إلى الوعيّ الثّوريّ، ولكن بمقدار ما يكون الوعيّ السّائد إثباتيّاً، موجباً، مندمجاً، باهتاً، يقف الشّعر في موقف المعارض له. وحين لا يكون الإنسان ثوريّاً، لا يمكن للشّعر الثّوريّ أن يكون شعراً إنسانيّاً. كما أنّه لا يستطيع في هذه الحال، أن يستقرّ في الوعيّ السّائد غير الثّوريّ. فالقطيعة هي وحدها القمينة بالحيلولة دون انبعاث الوعيّ الكاذب[53].

الإحـــالات:

1 - ينظر: ليون تروتسكي: الأدب والثّورة. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطّليعَة - بَيْروت. الطّبعة الأولى. 1975.

2 - ينظر: أدونيس: سيّاسة الشّعر. دار الآداب. بيروت. ط 2. 1996. ص21.

3 - ينظر: أدونيس: المرجع نفسه. ص 208.

4 - المقصود بالكتابة الاستكتابيّة، إعادة الكتابة باعتبارها ممارسة.

5 - ينظر: أدونيس: سيّاسة الشّعر. ص176 -177.

6 - ينظر: عزّ الدّين المناصرة: جدليّة الحبر والدّم. النّادي الأدبيّ: العدد 349. جريدة (الجمهوريّة). وهران. 12نوفمبر. 1984. ص6.

7 - ينظر: محمّد شكري: غواية الشّحرور الأبيض، نصوص تجربتي مع القراءة والكتابة. الأعمال الكاملة. الجزء الثّالث. المركز الثّقافيّ العربيّ. الدّار البيضاء - بيروت. ط1. 2009. ص336.

8 - خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث. دار العودة. بيروت. ط1. 1979. ص129.

9 - ينظر: خالدة سعيد: المرجع السابق. ص130.

10 - ينظر: خالدة سعيد: المرجع نفسه. ص131.

11 - خَمَش: الخَمْشُ والخموش: خدش الوجه.

12 - ينظر: محمّد شكري: غواية الشّحرور الأبيض. ص335.

13 - ينظر: عزّ الدّين المناصرة: جدليّة الحبر والدّم. ص6.

14 - ينظر: رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة. ترجمة محمّد برّادة. الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين. الرّباط. ط 3. 1985. ص45.

15 - رولان بارت: المرجع نفسه. ص47.

16 - ينظر: پول ريكور: الذّاكرة، التّاريخ، النّسيّان. ترجمة جورج زيتاني. دار الكتاب الجديد المتّحدة. بيروت. ط1. 2009.ص405.

17 - پول ريكور: المرجع نفسه. ص144.

18 - پول ريكور: المرجع نفسه. ص144.

19 - وقعت (معركة كلونتارف - *La bataille de Clontarf*) في 23 أبريل عام 1014 على نهر (تولكا - *Tolka*)، بالقرب من (دبلن - *Dublin*). ضمّت قوّاتٍ بقيّادة ملك أيرلندا (بريان بورو - *Brian Borough*)، ضدّ تحالف من (النّورسيين - *Les Norsemen*) أو (الشّعب الإسكندنافيّ) يضمّ قوّات (سيغتريغر سيلكيسكيج - *Sigtryggr* Silkiskegg)، ملك (دبلن)؛ و(مايل موردا - *Máel Mórda*) ماك (ميرخادا - *Murchad*)، ملك (لاينستر - *Leinster*)؛ وقوّة خارجيّة من (الفايكينغ - *Víkingr*) يقودها (سيغورد هلودفيرسون - *Sigurd Hlodvirsson*)، و(برودير - *Broder*). استمرّت من شروق الشّمس حتّى غروبها، وانتهت بهزيمة قوّات (الفايكينغ) و(لاينستر).

20 - يعتبر (إينياس - *Énée*) شخصيّة مهمّة في الأساطير اليّونانيّة الرّومانيّة. هو بطل (طروادة - *Troie*)، نجل الفارس (أنتشيسيس - *Anchise*) والإلهة (أفروديت - *Aphrodite*). وكان والده ابن عمّ الملك (بريام - *Priam*) الثّاني. يعتبر مؤسّس (روما - *Roma*) الأسطوري.

21 - خورخي لويس بورخيس: كتاب الرّمل. ترجمة سعيد الغانمي. دار أزمنة للنّشر والتّوزيع. عمّان. ط1. 1990. ص57.

22 - ينظر: تيري إيجلتون: الإرهاب المقدّس. ترجمة أسامة إسبر. دار بدايات للطّباعة والنّشر والتّوزيع. دمشق. ط1. 2007. ص61.

23 - يشير الفعل (*Historisé*) إلى تخزين المعلومات اللازمة لاسترداد تاريخ.

24 - ينظر: پول ريكور: الذّاكرة، التّاريخ، النّسيّان. ص600.

25 - (النّصوص النّاموسيّة)، هي النّصوص المكرّسة / المعتمدة. وهو مفهوم ذو أصول مسيحيّة يشير إلى مجموع النّصوص الدّينيّة المكرّسة على أنّها صحيحة وموثوقة ومقدّسة، تاليّاً. وذلك بخلاف النّصوص المشكوك في صحّتها والتي تدعى: (الأبوكريفا - *Apocryphe*) التي تعني أشيّاء تمّ إخفاؤها. وقد انتقل هذا المفهوم إلى الدّراسات النقديّة والأدبيّة ليشير إلى مجموع النّصوص المعتمدة ضمن تراث محدّد، أو حقل معرفيّ معيّن، تبعاً لمعايّير أو قيّم معيّنة، أو هو كلّ متحوّل. وتستعمل حصراً، للإشارة إلى النّصوص غير الموثوقة والمعترف بها. وأصبح الاستعمال شائعاً بمعنى التّحريف. ينظر: هومي بابا: موقع الثّقافة. ترجمة ثائر ديب. المجلس

الأعلى للثّقافة. القاهرة. ط1. 2004. ص49.

26 - علي درويش: دراسات في الأدب الفرنسيّ. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1973.ص272.

27 - ينظر: أدونيس: سيّاسة الشّعر. ص178.

28 - ينظر: أدونيس: المرجع نفسه. ص179 -180.

29 - ينظر: أدونيس: "الثّورة الثّقافية". مجلّة (الآداب) اللّبنانيّة. العدد 6. السّنة 18. 1970. ص9 -10.

30 - ينظر: محمّد شكري: غواية الشّحرور الأبيض. ص379.

31 - ينظر: لوسيان غولدمان (مشترك): البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبيّ. ترجمة محمّد سبيلا. مؤسّسة الأبحاث العربيّة. بيروت. ط 1. 1984. ص90.

32 - ينظر: يمنى العيد (مشترك): "النّقد الأدبيّ في الثّقافة الوطنيّة". ندوة الثّقافة الوطنيّة في لبنان على خطّ المواجهة. دار الطّليعة. بيروت. ط1. 1979. ص258.

33 - يوري لوتمان: تحليل النّص الشّعريّ. ترجمة الدّكتور محمّد فتّوح أحمد. دار المعارف. القاهرة. ص174.

34 - ينظر: محمّد بنّيس: الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وأبدالاتها. الجزء الثّالث. الشّعر المعاصر. دار توبقال. الدّار البيضاء. الطبعة 1. 1990. ص210.

35 - بنظر: أدونيس: سيّاسة الشّعر. ص176.

36 - ينظر: أدونيس: صدمة الحداثة. دار العودة. بيروت. الطبعة 1. 1978. ص301.

37 - ينظر: تيري إيجلتون: الماركسيّة والنّقد الأدبيّ. ترجمة جابر عصفور. دار قرطبة. الدّار البيضاء. ط2. 1986. ص40.

38 - ينظر: يمنى العيد: في معرفة النّص. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط 1. 1983. ص56.

39 - ينظر: محمّد بنّيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب. دار التّنوير للطّباعة والنّشر. المركز الثّقافي العربيّ. الدّار البيضاء. ط2. 1985. ص25.

40 - ينظر: بوريس إيخنباوم (مشترك): "نظريّة المنهج الشّكلي". نظريّة المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيّين الرّوس. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسّسة الأبحاث العربيّة، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين. ط 1. 1982. ص35.

41 - ينظر: عبد السّلام المسدّي: النّقد والحداثة. دار أميّة. تونس. ط 2. 1989. ص47.

42 - ينظر: عبد السّلام المسدّي: المرجع نفسه. ص47.

43 - ينظر: أدونيس: كلام البدايات. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1989. ص27 -28.

44 - ينظر: أدونيس: سيّاسة الشّعر. ص152.

45 - (المانويّة) عقيدة تقوم على معتقد أنّ العالم مركّب من أصلين قديمين: أحدهما النّور والآخر الظّلمة. كان النّور هو العنصر الهامّ للمخلوق الأسمى، ولأنّه كان نقيّاً غير أهل للصّراع مع الشّر، فقد استدعى (أمّ الحياة) التي استدعت بدورها (الإنسان القديم). إنّ هذا الإنسان الذي سمّي أيضاً (الابن الحنون)، اعتبر مخلّصاً لأنّه انتصر على قوى الظّلام بجلده وجرأته، ومع ذلك استلزم وجوده وجود سمة أخرى له وهي سمة المعاناة. لذلك يعدّ موضوع آلام الإنسان، الموضوع الرّئيس في المثيولوجيا المانويّة.

46 - ينظر: أدونيس: كلام البدايات. ص194.

47 - ينظر: عبد اللّطيف اللّعبي: حرقة الأسئلة. ترجمة علي تيزلكان. دار توبقال. الدّار البيضاء. ط 1. 1986 . ص13.

48 - ينظر: هربرت ماركوز: الثّورة والثّورة المضّادة، نحو حساسيّة ثوريّة جديدة. ترجمة جورج طرابيشي. دار الآداب. بيروت. ط1. 1973.ص124.

49 - استعمال يشير إلى تقنيّة مستخدمة لإدخال جين غريب / متحوّر في (جينوم - *Génome*) الكائن الحيّ، من أجل الحصول على كائن حيّ معدّل وراثيّاً.

50 - ينظر: هربرت ماركوز: المرجع نفسه. ص123.

51 - (ما بعد - ميتا): استعمال يونانيّ الأصل يعنى (بعد) أو (وراء). وهي بادئة لفظيّة تستخدم في تكوين اشتقاقات وتعني (بعد شيء ما)، أو(انتقال إلى شيء آخر). مصطلح يتكوّن من الجذور (ميتا -ما وراء) في اليونانيّة، و(السيّاسة)، من (بوليس / المدينة، الشّؤون العامّة). تعني حرفيّاً: (ما يكمن وراء الشّؤون العامّة).

52 - ينظر: هربرت ماركوز: الثّورة والثّورة المضادّة. ص120 -121.

53 - ينظر: هربرت ماركوز: المرجع نفسه. ص143.

فوضى المصطلح النّقدي في الدراسات المعاصرة (السّرد - النّص - الخطاب) مثالاً



أ. د. أحمد علي محمد
ناقد وأكاديمي

اعتمدت أغلب الدّراسات السّرديّة العربيّة، على المنجز السّردي النّقدي في الغرب، سواء أكان ذلك من النّاحية النّظرية، أم النّاحية التطبيقيّة، ومعلوم أنّ الاتكاء على النّظريات السّرديّة الغربيّة هو بحكم الشيء المفروض، بسبب انعدام الجهود العربيّة في هذا الباب، إلا أنّ ما نأخذه من الغرب يوشك أن يقتصر على النقول التي تحملها لنا الترجمة من اللّغات الأخرى، ولعلّ أخطر ما نجم عن الأخذ بهذه الوسيلة هو التعدد الاصطلاحي والازدواجيّة اللّغويّة في المجالات السّرديّة خاصة، مما يجعل لكلّ باحث مصطلحه السّردي، فغياب المنهجية الاصطلاحية خلق فوضى عارمة في المبحث السّردي المعاصر، الدّليل على ذلك أنّه من النادر أن يتفق باحثان على مصطلح من مصطلحات السّرد، ولهذا السبب يعتمد الكثير من الدارسين على المعجمات الحديثة لتأصيل مصطلحاتهم، وهنالك من يقترح بدائل وتعريفات موازية لفهمه لكلّ مصطلح، وهو الأمر الذي فعله المترجمون، فكلّ ذلك جعل المصطلحات السّردية خلافية، لذا كان لا بدّ لنا في تحديد دلالة المصطلحات السّرديّة من الاستئناس بالمعجمات اللّغوية العربيّة والغربيّة للعثور على صيغ تفي بحاجة هذه الدراسة، وربّما اعتمدت بصورة مباشرة على ما قامت به بعض الدّراسات السّردية للتغلّب على هذه المشكلة، الّتي وجدت طريقاً لاحبة لتوليّد مصطلحات ملائمة للسّياقات السرديّة المتعددة الّتي منها:

1 - **السردية (السرد والحكي):**

استعمل هذا المصطلح في مجالين مختلفين:

المجال الأول: السّرديّة عندما تكون في مجال السّرديات، إذ يرتبط بالصوت السّردي والرؤية السّردية وصيغة السّرد، والبنى السّرديّة.

والمجال الثاني: السّرديّة المرتبطة بالحكائية، فيكون مجالها السيميوطيقا، فنستعمل سيميوطيقا الحكي والبرنامج الحكائي والمسار الحكائي والبنى الحكائية(1).

2 - **الخطاب والنّص:**

ثمّة فروق بين مصلح الخطاب في اللّغة العربيّة، ومصطلح الخطاب لدى علماء اللّغة المحدثين ولا سيّما في الغرب، إذ تتمثل أغلب تلك الفروق في اعتبار الخطاب في اللّغة العربيّة من الجهة الاصطلاحية لفظاً أو كلاماً كما يورد التهانوي في تعريفه الخطاب بقوله: هو «اللّفظ المتواضع عليه، والمقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه»(2)، فجعل الخطاب لفظاً، وينحو الكفوي نحوه ليعرف الخطاب بقوله: هو«الكلام الذي يقصد به الإفهام؛ إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي يقصد به إفهام من هو أهل للفهم يسمى خطاباً، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمّى خطاباً»(3)، فجعل الخطاب كلاماً، في حين يرى علماء اللّغة المحدثون في الغرب أنّ الخطابَ لغةٌ، والفارق بين كون الخطاب كلاماً أو لفظاً، وكونه لغةً هو أنّ اللّغة معرفةُ نظامِ اتصالٍ خلّاق، أما الكلام فهو تحويل اللّغة إلى أصوات، ويأتي بعدئذ جانب الفكر الذي يعد تجسيداً للتجارب، من أجل ذلك عُدت اللّغة نظاماً اجتماعياً لارتباطها بعملية الاتصال ووعاء للفكر وأداة للتعبير عن الأغراض، وعليه يتشكّل الخطاب من جملة من المفردات التي تدخل في نظام لغوي تركيبي وهو الجمل والفقرات والأحاديث والنّصوص الّتي تسهم في إيجاد صلة ما بين المرسل والمخاطب والموقف الذي يجري فيه الاتصال، أي إنّ الخطاب هو اللّغة بوصفها حواراً بين المرسل والمخاطب أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو ما يمثّله الكاتب والقارئ من أفكار اجتماعية وسياسية وثقافية(4)، واعتبار الخطاب لغة يفضي في نهاية الأمر إلى أن الخطاب ظاهرة لسانية، وهنا يلتقي الخطاب بوصفه لغة مميزة بالشّعرية بوصفها رسالة تشفّ عن نظام أدبي تركز فيه اللّغة على ذاتها، وهنا يبرز فرق آخر بين مفهوم الكلام عند العرب ومفهوم اللّغة عند الغربيين، إذ الكلام كما أشار ابن جنّي: «كلّ لفظ مستقلّ بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النّحويون الجملة نحو: زيد أخوك ...»(5) أما ابن يعيش فالكلام عنده مكوّن من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى(6)، إذ لا يقع التركيب فيهما إلا

على إسناد اسم لاسم على هيئة المثال الذي ذكره ابن جنّي في قوله الآنف، أي: زيد أخوك، لهذا لم يقع التفريق عند علماء العربيّة بين الكلام واللّغة بل لاحظوا فروقاً بين الكلام والقول، فعقد ابن جنّي خاصةً فصلاً في كتابه (الخصائص) يفرق فيه بين الكلام والقول، فاذا كان الكلام عنده ممثلاً بالجملة، فإنّ أصل القول عنده كان «كلّ لفظ مذل به اللّسان تاماً كان أو ناقصاً، فالتام هو المفيد، أعني الجملة وما كان في معناها من نحو صهٍ وإيهٍ، والنّاقص ما كان بضدّ ذلك نحو زيد ومحمد ...»(7)، ومهما يكن من أمر فإنّه لم يقع لدى علماء العربيّة ونحاتها ما يشي بأن الكلام هو استعمال حرّ من قبل فرد للغته، أو هو الرّصيد الكلامي الذي يستعمله الفرد الواحد من مجموع الكلام الذي يشكّل مجموع كلمات لغته، ولم يجز الكلام عند علماء العرب مفهوم الجملة الاسمية، أما كلامهم على اللّغة فأمر قد يشمل قضايا اللّغة عامة، من أجل ذلك ظنّ كثير من الدّارسين أنّ ما أورده التهانوي في (التعريفات)، وما جاء به أبو البقاء الكفوي في (الكليات) يدخل في صميم الخطاب(8)، وكذا ما جاء في الخصائص وغيره، وهذا الاعتبار بعيد عن الحقيقة، لأن مفهوم الخطاب يضع لنفسه فوارق جوهرية تميزه بوضوح من الكلام ومن الجملة الّتي تكلّم عليها علماء العربيّة، لأنّ علم اللّغة الحديث حصر الخطاب في العلاقة بين التلفظ والتواصل، إذ هو ظاهرة لسانية، سواء أكان شفاهياً أم مكتوباً، ثمّ إنّه شكل لغوي أعمّ من الجملة، لذا كان مفهوم الخطاب أقرب إلى النّص منه إلى الكلام.

مصطلح الخطاب:

نشأ مصطلح الخطاب في الحقل اللّساني في الغرب، وكانت مباحث فرديناند دوسوسير قد أسهمت في تطوره، ولاسيما حين تكلّم على ثنائية الدال والمدلول واللّغة والكلام والنّسق والنّظام والتزامن والتعاقب(9).

يكاد يجمع المهتمون بمجالات الخطاب على أنّه وحدة لغوية أشمل من الجملة، أو هو شكل يتألف من سلسلة من الجمل المنطوقة بحسب نظام خاصّ من التأليف، لهذا انبثقت دراسته من المباحث الألسنية، لكون الخطاب ذا صفة إشارية تعبّر عن جوهر اللّغة، وأمّا هدف الخطاب فهو التأثير في المخاطب، وعليه فإنّ الخطاب ظاهرة كلامية مصدرها المتكلّم تنطوي في جوهرها على رسالة تستهدف التأثير في المخاطب الذي يُعنى بإدراك قصديّة تلك الرّسالة الّتي يؤديها المتكلّم لتكتمل عملية التواصل بين أطراف الخطاب الأساسيّة: المرسل والمخاطب والرّسالة، إضافةً لمكونات التواصل الأخرى كالشيفرة والسّياق(10)، ومن هنا حاول هاريس أن يحصر تعريف الخطاب في قوله: الخطاب «منهج في البحث في أيّ مادة

مشكّلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي، سواء أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللّغة، ويشتمل على أكثر من جملة أولية، إنّها بنية شاملة تشخّص الخطاب في جملته أو أجزاء كبيرة منه»(11)، ومن ثمّ فإنّ إجراءات الخطاب ترمي إلى وصف صريح للوحدات اللّغوية المؤلفة من خلال الكلام وفق مستويين: المستوى النّصي، أي بنية الخطاب التي تشكّلها الكلمات والتراكيب، والمستوى السّياقي الذي يعنى بالظروف المحيطة والمؤثرة في الخطاب، إذ الخطاب في نهاية الأمر ينطوي على رسالة ما تعبّر عن قيم اجتماعية أو فكرية، وفي الوقت نفسه يتضافر النّص والسّياق في توضيح فحوى الخطاب لتكتمل عملية الاتصال، أي تعرّف الرّسالة الّتي ينطوي عليها الخطاب ضمن السّياق التاريخيّ والاجتماعيّ، على أن ما يؤثّر في تفسير الخطاب إنّما هي سياقات متعددة ومتباينة، حتّى لكأنّ الخطاب نفسه يمكن أن يخلق سياقات مركّبة يعبّر من خلالها عن مقاصد الرسالة الّتي يحملها، من أجل ذلك ربط الباحثون بين الخطاب والحوار، وعلى رأسهم بوشلر الذي ذكر صراحة بأنّ الخطاب إنّما هو حوار، ثم تبنت مدرسة (بيرفكام) اللّسانية تعريفه هذا، وجعله مايكل هوو منطلقاً لكتابه (حول ظاهرة الخطاب)(12).

وترى جوليا كريستيفا أنّ النّص «جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللّسان بطريق ربطه بالكلام التواصلي، وهو يرمي إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»(13)، ويحيل كلامها كما يرى د. صلاح فضل على مسائل عدّة منها: أنّ علاقة النّص باللّغة تتمثّل بإعادة توزيع الملفوظات بطريق التفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحاً للمعالجة بمقولات منطقيّة، وهو يمثّل عملية استبدال (تناصّ) مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، فيغدو بعدئذ أيقونة متعددة الدّلالات(14)، وهذا الكلام يضع كلام كريستيفا على النّص في صميم السيمياء التي تبحث عن السّنن الّتي تستحكم في إنتاج المعنى، ولهذا اقترن النّص عندها بالتناصيّة، بينما جعل جاك دريدا النّص مجموعة من التداخلات النّصية الّتي يصعب تحديد جذورها (15)، وهذا ما دفع بول ريكور إلى جعل النّص خطاباً مثبتاً بالكتابة، وبهذه الصورة يفرقه عن الكلام، بوصف الكتابة تتلو الكلام، وعليه فإنّ النّص يكتسب صفة الإيحاء الّتي تعبّر عنها البنى اللّغوية (16)، تتفحصها السيمولوجيا الّتي تهتمّ بخصوصية النّص الدّلالية أو كيفية إنتاجه المعنى، أما بول ريكور فينظر إلى النّص من خلال خصائصه الصوتية والعلاقات الاستبدالية الناجمة عن محور التركيب، والاهتمام بالدّلالات الإشارية في النّص لاكتشاف التداخلات النّصية (17)، أي بوصفه خطاباً وحواراً ووسيطاً بين اللّغة

والكلام، وهو نسيج كما قال رولان بارت يصنع نفسه من خلال شبكة من العلاقات(18).

وعليه كان هنالك تعالق بين مصطلحي النّص والخطاب فتارة يكونان وجهين لعملة واحدة، وتارة أخرى يكون النّص أعمّ من الخطاب، أو يكون الخطاب أشمل من النّص، بيد أنّ العلاقة بينهما وثيقة إذ لا يمكن الفصل بينهما.

الهوامش:

1. - سعيد يقطين، نظريات السرد، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد:6، السنة: 1996، ص:48.
2. التهانوي (كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) ص:449
3. الكفوي (الكليات) ص:9
4. عناني، محمد (من قضايا الأدب الحديث) الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1995م ص:36
5. ابن جني (الخصائص) تحقيق محمد علي النجار القاهرة 1952 ص: 1/19.
6. ابن يعيش (شرح المفصل) طبع دار صادر بيروت ص:1/18
7. ابن جني (الخصائص) ص:1/20.
8. ينظر للتوسع مختار الفجاري في بحث بعنوان(مفهوم الخطاب بين مرجعه الغربي الأصلي وتأصيله في اللغة العربية) منشور في مجلة جامعة طيبة السنة 2 العدد 3 المدينة المنورة 1435هـ
9. ينظر للتوسع :دوسوسير (محاضرات في علم اللغة العام) تر: يوئيل يوسف عزيز بغداد 1988م.
10. ينظر للتوسع دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ترجمة تمام حسان ط1 علم الكتب القاهرة 1998م
11. مكدونيل، ديان (مقدمة في نظريات الخطاب) ترجمة :د. عز الدين إسماعيل ط1 المكتبة الأكاديمية القاهرة 2001م ص:30.
12. المرجع السابق ص:34.
13. كريستيفا، جوليا (علم النص) ص:22.
14. فضل، صلاح (مناهج النقد المعاصر) طبع دار أفريقيا الشرق المغرب 2002، ص:127
15. كوفمان، سارة، وروجيه لابورت (مدخل إلى فلسفة دريدا) ترجمة :إدريس كثير وعز الدين الخطابي الدار البيضاء 1991 ص:83
16. عزام، محمد (تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة) طبع في دمشق 2003م ص:191.
17. عزام، محمد (تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة) ص:191.
18. المرجع نفسه ص: 194.



في إشكالية المصطلح النقدي العربي
إشكالية مثاقفة أم تلقي؟

أ. أحمد علي هلال
ناقد وأديب فلسطيني

«إن أكثر ما يُحتاج به في العلوم المدونة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه المصطلح، فإن لكل علم اصطلاحاً به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر في الشارع فيه، إلى الاهتداء سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً».

كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوني محمد بن علي

.. في زمن مضى كتب الناقد الراحل د. حسام الخطيب في مقالة له جاءت بعنوان «أزمة النقد عند حائط المبكى».. «هناك شكوى عامة في الصحافة الأدبية العربية، وفي الأوساط الأدبية المختلفة من غياب دور النقد الأدبي، مما يسمونه عادة أزمة النقد الأدبي وبحس المتتبع لحركة أفكار في الساحة الأدبية العربية، أنه منذ وجدت الحركة الأدبية الحديثة وجدت معها مشكلة النقد الأدبي»(1).

والحال، أن الأزمة هنا ستحيل بدورها إلى الممارسة النقدية المنتجة والمستهلكة بآن، إذ تتعدد وجوهها ومستوياتها كما عنواناتها، وكيف إذا اتصلت بماهية النقد ووظائفه وأدواره المنشودة وخطابه حدَّ القول، إن للأزمة أطيافاً لعلها تستبطن في إحداها أدوات الناقد ومنهجه، وما يجري في استخدامه للمصطلح النقدي، استخدام لم ينجُ من التهويم والثقل والافتقار إلى الدقة، بل أكثر من ذلك سوف تجهر تلك المصطلحات وفي سياق القراءات النقدية، بضروب من سوء الفهم والاضطراب، ما يعني هنا العودة إلى تلك الإشكالية القديمة المتجددة، ففي سيرورتها –هذه الإشكالية - ستحيل أيضاً إلى دلالة المثاقفة النقدية وإشكاليات الترجمة من اللغات المختلفة، ولعل غير ناقد سيقف عند وجوب أو نفي أن تكون لدينا نظرية نقدية

عربية، كما ذهب الناقد محمد عزام للقول: «لا يوجد نظرية نقدية عربية في الأجناس الأدبية، وإنما يوجد استقبال للنظريات الغربية، وعلى وجه الخصوص النظرية البنيوية الفرنسية، والشكلانية وغيرها»، ويلفت عزام إلى محاولات ثلاثة نقاد في الربع الأخير من القرن العشرين التخلص من التبعية للغرب ومن أجل تأكيد الذات، وأولهم د. حسام الخطيب الذي دعا إلى نقدية عربية ترتكز على ثلاثة مقومات هي الغربي الوافد، والعربي التراثي، والواقع المعيشي، والثاني هو د. مصطفى ناصف في كتابه «نحو نظرية ثانية بالتراث»، والثالث هو د. عبد العزيز حمودة في كتابيه «المرايا المحدبة، والمرايا المقعرة»، نحو نظرية نقدية عربية محاولاً إيجاد بديل منهجي في النقد، يقول د. عبد العزيز حمودة :«إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أي ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق لغوي آخر هو العربية... إن مجرد الحديث عن المصطلح يدخلنا في مفارقة جديدة من مفارقات الحداثة التي لا تنته، فالمصطلح الذي نختلف حول دلالته وتعيين حدوده يفقد قيمته العلمية، فإذا كان المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي يعاني أزمة في الدلالة فذلك لأنه بالقطع يفتقر إلى الاتفاق والمناسبة ومن ثم يفقد القدرة على الدلالة المحددة والدقيقة»(2)، على أن د. محمد عبد المطلب قد ذهب إلى القول: «ليس هناك في العالم نظرية نقدية إنكليزية أو أمريكية أو فرنسية، وإنما هناك نظرية نقدية يسهم فيها النقاد الفرنسيون والإنكليز، كما يمكن للعرب أن يساهموا فيها بشكل جاد وقوي، فالقول بنظرية نقدية عربية هو نوع من التجاوز»،

وبعيداً عن ضروب من السجالات المثيرة والمتباينة أي: بمصالحةٍ مع الموروث العربي –التراث البلاغي -، أو الانفتاح على ما ينتجه الغرب في سياق النظرية الأدبية وتطورها، فإن ما يُتداول في أروقة النقد كما التلقي، وبصرف النظر عن «تضخيم دور النقد الأدبي ليأتي بوصفه مؤسسة» فإن مساءلة هذه الإشكالية بالمعنى المعرفي والتاريخي بآن، ستحيلنا إلى تلك الضرورات المعرفية والفكرية والثقافية أيضاً التي تتيح لنا تأمل جهود النقاد العرب في سبيل تأصيل المصطلح النقدي وإشاعته وضبطه، على الرغم من المفارقات الكثيرة التي حملتها الممارسات النقدية المختلفة.

لماذا المصطلح النقدي؟!..

فمن العمومية المعرفية، إلى فضاء الاختصاص، ستذهب مقاربات كثيفة وأطاريح جامعية إلى تحرير المعنى في هذه الإشكالية وقوفاً عند آفاقها أو إنجازاً لتصورات إجرائية ناجزة، دون أن تتخفف من الاستظهار النظري والمفهومي لها، مع

وعيهم بالصعوبات الجمة لتعرض المصطلح النقدي للخلط على مستوى المفاهيم، الأمر الذي غلفه بالكثير من الغموض والغرابة، وهذا ما يدعو إلى تأمل البيئة الثقافية لتلك المصطلحات قبل إشاعاتها وبثّها للمتلقي، إذ يرى صاحب كتاب «بم يفكر الأدب» «بيار ماشيري»: إن كثيراً من المصطلحات «حمالة العديد من سوء الفهم، إذ يتم لصقها بكل بساطة بمعالجة العناية بالجسم وبالعمليات التجميلية، أو يتم خلطها بالجراحة الجسمانية وغيرها»(3)، وعليه سنذهب إلى رؤية النقاد العرب لتلك الإشكالية، وعلى سبيل المثال يرى د. إحسان عباس أن مصطلح النقد لم يرد إلا مرة واحدة في الكتب القديمة، وهو كتاب نقد الشعر، فالمشكلة الكبرى في طريقه وطريق الآخرين من النقاد هي المصطلح، «ليس لدينا مصطلح نقدي يوازي ما جد من مصطلحات في النقد الغربي، فتأتي الترجمات العربية كلها اجتهادات، لأن المذاهب النقدية في الغرب ليست مجرد مصطلح، فالمصطلح لم ينبت إلا بعد قيام المدرسة الفلسفية التي يعتمد عليها الناقد».

مفهوم المصطلح النقدي..

ذهب النقاد في تفسير المصطلح النقدي من خلال جملة من المفاهيم التي أحاطت بالمفهوم العام للمصطلح على اختلافها وتعددها «النسق الفكري المترابط الذي تُبحث من خلاله عملية الإبداع الفني وتُختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكلت ذوقه» فداخل ما نصطلح عليه بالحقل المعرفي ستتضح جملة من التصورات الفكرية التي تسعى لضبط المفاهيم المنتجة، وهي في كليتها كناية عن تلك الجهود المعرفية التي عضدّت أدوات التفكير العلمي، مع شيوع العديد من المصطلحات من مثل «النص، الرؤية، القول الشعري»، ولا تنتهي بما أنتجته التيارات والمذاهب والأفكار في اختباراتها النظرية/ الإجرائية لمقاربات الإبداع، ومن أمثلة ما جاء في شيوع المصطلحات مفهوم «الأدبية»، فكيف يعلل ذلك بالإشارة إلى الاتجاه النقدي الحديث المهتم بأدبية النص، وقد يستبطن بدوره مفهوماً آخر يتعالق به وهو الشعرية، والذي يشي بالغموض الاصطلاحي بعض الشيء، وسنلاحظ مثلاً أن الناقدة د. يمنى العيد تستخدم عدداً كبيراً من المصطلحات التي تعكس تجربتها النقدية وتبنيها لغير منهج، كما ستبدو الناقدة د. سلمى الخضراء الجيوسي أكثر ميلاً لابتكار مصطلحات من مثل «الميوعة العاطفية، والإرهاق الجمالي، والفتور الروحي»، بل إن ما تكرهه الناقدة –الجيوسي - هو «هو اختراع المناسبة لاستعمال مصطلح جديد، فعادة هذا لا يتلاءم مع العمل النقدي، وهو يفشل ليعطي الانطباع بالحذق من دون أن يكون العمل حاذقاً بالفعل»(4).

وعليه فإن المثاقفة النقدية ستعني في

دلالتها وعي الأنساق الثقافية التي أنتجت تلك المصطلحات، ووعيها بمعنى رؤيتها في ضوء الفهم والإجراء، وليس الاستتبات القسري.

فهل المصطلح غاية أم وسيلة؟، بطبيعة الحال للدخول في عالم أوسع وكيف نجعل للمصطلح النقدي قيمة ثقافية بفضل قوته التعبيرية الكامنة فيه وتلك هي غاية النقاد، إذ لا يمكن عزل المصطلح النقدي عن التاريخ الثقافي والحساسية العامة، بعيداً عن غياب التنسيق بين الباحثين الذين كان لهم جهد واضح في الانتباه إلى السيرورة التاريخية للمصطلح ووعيها في ضوء تطورها، أي وعي المنهج والرؤية التي أنتجتها، في ضوء الترجمات المتعددة والمتباينة التي أسهمت في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا يمكن إغفال تلك الجهود التي بذلها النقاد السوريون والعرب في سبيل وعي المصطلح من أمثال د. مازن الوعر، د. ممدوح خسارة، أ. يوسف اليوسف، د. عبد الواحد لؤلؤة، د. سعد الدين كليب، د. محمد العناني، د. محمد مفتاح، د. صلاح فضل، د. أحمد ويس وغيرهم الكثير.

من مفارقات المصطلح النقدي..

الشعرية أنموذجاً

يبرز مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة مواجهاً الباحث بإشكاليتين على مستوى المصطلح وعلى مستوى المفهوم تحت تأثير اللسانيات والسيميائيات الحديثة، مع ما تعالق معها من إشكاليات في القراءة والاستجابة، بالرغم مما وقر «بأن الشعرية علم موضوعه الشعر، وبأن مصطلح الشعر لا غموض فيه فقد كان يعني جنساً أدبياً هو القصيدة» وسيتبدى سؤال الشعرية في «المنحى الإجرائي التطبيقي عند كثير من النقاد، بوصفها منجزاً نقدياً حداثياً بتعالقه بمصطلحات أخرى كالأسلوبية والإنزياح، وبما تحيل إليه من إنزياح واسع في مفهومها عن كل ما هو ثابت»(5)، إذ يذهب الناقد د. أحمد علي محمد إلى «محاورة المصطلح الحديث ومن ثم اجراء المقاربات لتحويله أداة بحثية معللاً أن لا درس نقدياً من دون المصطلح بوصفه مفتاح كل بحث، وأداة كل علم وهو ما يحدد المنهج ويمهر الخطط البحثية بخاتمة»(6)، لكن الباحث والناقد أحمد الجوة، يلفت إلى مسألة الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي التي أثارها د. عبد السلام المسدي بالقول: «على أن سبباً آخر قد جعل النقاد يرغبون عن لفظ الإنشاء ليترجموا به البواتيك، ويتمثل في أن هذا المصطلح قد شاع استخدامه ضمن قاموس المناهج التربوية، مؤثراً السبب الحقيقي في أصل دلالة الألفاظ والمفسر لظاهرة الازدواج المصطلحي سيمثل لدى –المسدي - الصورة المثلى من التمحيص الاسمي عن طريق آلية التوليد الاشتقاقي، بتجريد الاسم من الاسم بفضل قالب المصدر

الصناعي، بمعنى آخر إن المعنى الدقيق لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبتكر، مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي، إذ لم تنبه الترجمات العربية إلى ذلك التداخل بين الشعرية والإنشائية، فالرائج في إجراء مصطلح الشعرية داخل الثقافة النقدية العربية هو التضييق من الحيز المتصوري للمصطلح الأجنبي الذي أسس له الفيلسوف الإغريقي أرسطو في كتابه فن الشعر، واعتباره عملاً مخصوصاً بجنس الشعر بأنواعه الثلاثة المأساة، والملحمة، والملهاة»(7).

صحيح أن فريقاً من النقاد قد تواضعوا على القول بأن الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي، وعليه سنضيف إلى تساؤلات أسبق، هل أسهمت الترجمات المتعددة والمتباينة في تصعيد أزمة مصطلح الشعرية، هذا المصطلح الشائع والذي يُرى متعالقاً بالسرد الدرامي والرواية والصورة والحياة، بعيداً عن ما اصطلح عليه النقاد «بالهجرة المصطلحية» لمفاهيم الشعرية من ثقافة الإغريق إلى ثقافة العرب، فمصطلح الشعرية الذي أثير في النقد العربي تأثراً بنظريات الشعرية على أيدي كتاب ومبدعين ونقاد من أمثال شربل داغر وأدونيس وكمال أبو ديب ود. عبد الله الغذامي، سعيد علوش، مع ما شكله هذا المصطلح في التراث النقدي العربي من دلالات أخرى من مثل نظرية النظم عند الجرجاني، ومروراً ما بين الشعرية والشاعرية وخصوصيتها في حقل الممارسة النقدية، سيتسع المفهوم في سياق البحث عن القوانين العامة التي تحكم الإبداع، وصولاً إلى ما تشتقه الرؤيا من الموضوع إلى الذات، ذلك أن شيوع لفظة الشعرية ستكون استحقاقاً لصلاحية المصطلح كما غيره من المصطلحات العديدة التي حايثت النظرية الأدبية، واضطراد تطورها في سياقات ثقافية مختلفة، وهذا ما يملي على المثاقفة العربية أن تكون أكثر وعياً بثقافة النسق قبل التداول والاستهلاك، كما الدلالة الثقافية التي تحملها قبل أن يتم توطينها في أرض الثقافة العربية، فما يجترحه الناقد العربي المعاصر لمتلقيه هو السعي أبداً إلى تجاوز التشويش المفاهيمي إلى الاتساق الاصطلاحي، انطلاقاً من تلك الاشكالات المنهجية التي شغلت النقد العربي المعاصر، ولعل الوقوف عند تباين المواقف من الشعر المعاصر وعلى سبيل المثال ما وضعه الباحث عبد الله شريق في كتابه «إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي»، ما يمثل مناقشة معرفية لتلك المفاهيم والمصطلحات الموظفة في حقل الشعر، كما تصنيفها، من مثل المصطلحات النقدية العروضية والبلاغية وما ارتبط بالنقد التأثري الحديث، ومصطلحات نقدية معاصرة من مثل الشعر المعاصر التشكيل قصيدة النثر وغير ذلك، على أن الباحث هنا سيعتبر أن ثمة

مصطلحات لم توظف وتم خلطها بين النظم والشكل والأسلوب، وبين الوزن والإيقاع، والشعر الحر والشعر المعاصر، والغموض والإبهام ما يؤدي لاستخدام مصطلحات عدة ومتباينة للدلالة على مفهوم واحد، وهذا مرد سوء الفهم نتيجة اختلاف المدلولات، وهو ما يمثل مظهراً من مظاهر أزمة وإشكالية المنهج في النقد العربي الحديث.

في محاولة ردم الهوة بين الفهم وسوء الفهم..

بعيداً عما تشي به «الفتنة الاصطلاحية»، فإن جوهر الحجاج المعرفي سينطلق من كلية العلاقة على مستوى خطاب النقد العربي وممارساته من أجل ثقافة نقدية، وبمفاهيم يمليها الواقع المتطلب دون تجاوز الاستفادة من المناهج الحداثية وتوظيف ما يتسق منها في الوعي النقدي، نتساءل أخيراً هل يهيم الناقد العربي اليوم على شطآن سوسير وبارت وستراوس، أم على شطآن الجاحظ وقدامى بن جعفر والقرطاجني؟!، كما تساءل د. عبد العزيز حمودة في مراياه المقعرة، أي إلى استحقاق المصطلح في ضوء وعي نقدي جديد يتجاوز العسر في تحديد الماهية الاصطلاحية بوصفها ثقافة أولاً ومن ثم ممارسة، وأكثر منها غواية تنظير، تتخفف من صداقتها مع الفكر.

هوامش وإحالات..

(1) أزمة النقد عند حائط المبكى د. حسام الخطيب / الموقف الأدبي عدد خاص عن النقد كانون 2 شباط آذار/ 1982 رقم العدد 141 -142.

(2) المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية / عالم المعرفة د. عبد العزيز حمودة / عدد 272.

(3) بم يفكر الأدب تطبيقات في الفلسفة الأدبية / ت جوزيف شريم/ صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية.

(4) مجلة المستقبل العربي من حوار مع د. سلمى الخضراء الجيوسي 2014/ العدد 428.

(5) في الشعرية دراسات نصية في الأدب العربي الحديث أ.د. أحمد علي محمد / وزارة الثقافة دمشق 2016.

(6) نفس المصدر.

(7) بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات أحمد الجوة/ رؤية 2018.

(8) اشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي عبد الله شريق/ رؤية 2015.

إشكالية ترجمة المصطلح النقدي



د. باسل المسالمة

مترجم سوري

يشهد عالمنا اليوم تطورات هائلة في شتى مجالات المعرفة العلمية، وهذا ما أدّى إلى ظهور مصطلحات علمية وأدبية وثقافية وفكرية. ويمكن القول إنّ اللغة العربية اليوم تواجه تحدياً كبيراً، لأنها مسؤولة عن نقل هذا النتاج الفكري والعلمي والثقافي إلى عموم القرّاء، ومواكبة التطور العلمي الغربي. ولا شك أنّ الترجمة تؤدي دوراً مهماً في توطين المصطلح ونقله وشيوعه وتثبيته وتوحيده. لا يقع على عاتق المترجم اليوم ترجمة المصطلحات فحسب، بل إيجاد آليات لترجمته أيضاً. ولا بد أنّ ترجمة المصطلح هي من أبرز المشكلات التي تواجه المترجم، لأنّ المصطلح نتاج ثقافي ويحمل معانٍ ثقافية تتعلّق بخلفية النص المصدر وسياقه، لذا يجب على المترجم أن يجد حلولاً ليساعد القارئ على فهم المصطلح في لغته الأم، أو نقله إلى المتلقي في اللغة الهدف.

إذن نحن أمام تحدٍّ كبير، ولا سيما حين نتعامل مع الترجمة التقنية، على سبيل المثال، إذ يتميز هذا النوع من الترجمة بمصطلحات تفرض على المترجم البحث عن آليات وطرائق وإجراءات يمكن توظيفها لتبيان معاني هذه المصطلحات في الترجمة، حتى يتمكن المترجم من إيصال الأفكار ومن ثمّ تسهيل عملية فهم النص واستيعابه.

ولمّا كانت ترجمة المصطلح من الإشكاليات التي تتعلّق بالسياق والاستعمال السياقي له، كان على المترجم الاستعانة ببعض الآليات نذكر منها: التأويل (Interpretation)، والنحت (Clipping)، والاقتراض (Borrowing)، والاشتقاق (Derivation) والتوليد (Breeding)، والتكافؤ المطلق والنسبي

(Absolute and Relative Equivalent)، والتأقلم (Adaptation)، والتحويل (Modulation) وغيرها من التقنيات التي من شأنها تذليل الصعاب عند التعامل مع المصطلح الأجنبي.

ليس ثمة شك في أنّ المصطلح يشكّل أداةً تواصلية للتعبير عن معنى أو فكرة أو موضوع ما في مجال اختصاص معيّن. والمصطلح عموماً لفظٌ موضوعي يتّسم بالوضوح الدلالي والثبات، أما المصطلح النقدي فهو كغيره من المصطلحات اللغوية والأدبية والبلاغية والعلمية يُصاغُ بوساطة آليات وطرائق كالتي ذكرناها أعلاه. ومن أبرز إشكاليات ترجمة المصطلح النقدي الآن غياب التنسيق بين رؤى النقاد والباحثين وعلماء اللغة، وذلك بسبب الاختلافات الثقافية والفكرية بين المترجمين، وخصوصية البيئة المعرفية التي يبرز فيها المصطلح، واللغة الأصلية التي ظهر فيها أول مرّة، كما أنّ تعدّد التيارات النقدية والمناهج الفكرية واللغوية قد جعل المشكلة تتفاقم، وأثار جدلاً وشقاقاً كبيرين بين المختصين. إذن، لا بد من توحيد الجهود والرؤية فيما يتعلّق بترجمة المصطلح حتى نتمكّن من التوصّل إلى رأي سديد.

عندما نتعامل مع لغتين مختلفتين كاللغة الإنكليزية والعربية نجد فرقاً كبيراً بين آلية الاصطلاح في اللغة العربية واللغة الإنكليزية، فالثقافة الغربية تتميز بحرية أكبر في التعامل مع المصطلح وإنتاجه، فيأخذ تسميات مختلفة من شأنها أن تتفاعل مع بيئتها الثقافية والفكرية. أما في الثقافة العربية فتصل المصطلحات متأخرة، وتسميتها تقع على عاتق اللغويين دائماً، فاللغويون هم الذين يقارنون بين المصطلحات وينتقون منها ما يناسب بيئتهم الثقافية والفكرية أيضاً. لذا، تأخذ الثقافة العربية دور المتلقي، ويتوسّط اللغويون بين الترجمة والمصطلح، فيعملون كأنهم مصفاة للغة والثقافة، غير أنهم لا ينجحون دائماً في بسط سيطرتهم على كل المصطلحات التي تدخل اللغة العربية يومياً، فلا نجد أحياناً ما يكافئ هذه المصطلحات، فتبقى في صيغتها الأجنبية ولا يقبلها اللغويون إلا على مضض، وأذكر، على سبيل المثال لا الحصر، مصطلحات مثل «الرأسمالية» و«الديمقراطية» و«البيروقراطية» و«الإنترنت»، التي أصبحت شائعة وتبنّاها اللغويون على الرغم من انطوائها على خطأ.

تبرز إشكالية ترجمة المصطلح حين يخوض اللغويون في الحقل الدلالي، أو العلاقة بين الدال والمدلول. يمثّل الحقل الدلالي مجموعة المعاني المختلفة الأساسية والثانوية التي يحملها مصطلح ما. ولا شك أنّ المترجم يختار المعنى الذي يتطابق، من حيث المفهوم، مع المعنى الأساسي للمصطلح، لكنها قد تختلف كثيراً من

حيث المعاني الأخرى للمصطلح. وهذه من أهم المشكلات التي تواجه المترجم اليوم. فعلى سبيل المثال، تحظى كلمة (Culture)، التي تعني «ثقافة»، بمعانٍ تتعلّق بالزراعة والتدريب والتعليم، وكلُ هذه المعاني موجودة في كلمة (ثقافة) العربية. فهي أيضاً مشتقة من الزراعة، وثقف الغصن أي أزال زوائده، وثقف نفسه أي علّمها وهذّبها، وثاقفه بالرمح أي بارزه ولاعبه. بَيْدَ أنَّ الكلمة تُستخدَم بمعنى (الاستنبات) أيضاً، كاستنبات الخلية، أو استنبات النبتة. في مثل هذه الحالات، يستخدم المترجم الكلمة العربية ويحتفظ بالكلمة الإنكليزية بين قوسين لتذكير القارئ بأنها المقصودة. يعلّمنا التعامل مع علم المصطلحات درساً مهماً عن الانفتاح والمرونة وقبول الآخر، وتعرُّف المصطلحات والثقافات، والاطلاع على وجهات النظر المتغيّرة.

يجب على المترجم أن يتمتع بالمرونة في اختيار المصطلحات، وأن تتميز ترجمته بالحيادية قدر المستطاع. وإذا اختلف مع المؤلّف في موقف شخصي من مصطلح معين، فهذا لا يعني على الإطلاق نقل هذا الموقف الشخصي في الترجمة، بل يجب على المترجم أن يتمتع بالمرونة والحيادية، ولا بُدَّ له أن يتمتع أيضاً بخصلة أخرى مهمة في الترجمة، وهي الاجتهاد في إيجاد مكافئ دقيق للمصطلحات يمكن أن يساعده في إيصال المعنى، ويساعد القارئ على فهم المراد، كالتمييز، على سبيل المثال، بين مصطلحي «ما بعد الحداثة» (postmodernism) و«ما بعد الحداثية» (postmodernity)، فالأول يشير إلى حركة أدبية فكرية، والثاني يدل على مدة زمنية. هناك مثال آخر يواجهنا في كتاب تيري إيغلتون بعنوان «ما بعد النظرية» عندما نحت المؤلّف كلمة جديدة غير موجودة في القاموس اشتقها من اسم أحد مخرجي السينما: (Tarantinization)، وهذا لا بد للمترجم أن يتدخل ليشرح أنّ الكاتب يتحدّث عن صناعة الأفلام على طريقة المخرج السينمائي الأمريكي كوينتن تارنتينو.

ولعل الجهود الحثيثة التي بذلها اللغويون والاهتمام الكبير بالمصطلح النقدي واللغوي هو الذي يعطيه نوعاً من الاستقرار، إذ يسعى مكتب تنسيق التعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى توحيد المصطلحات عموماً منذ عام 1989، فأصدر معاجم مثل المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات والمعجم الموحّد لمصطلحات الفيزياء (1989)، والمعجم الموحّد لمصطلحات الرياضيات والفلك (1990) والمعجم الموحّد لمصطلحات الموسيقا (1992)، وغيرها. كما وضع من خلال موقعه على الشابكة بنك المصطلحات الموحّدة وحافظ على إصدار مجلة (اللسان العربي) منذ عام 1964، التي تُعنى بنشر البحوث اللغوية

والدراسات المتعلّقة بالترجمة والتعريب. صدر أيضاً مجموعة من المعاجم الخاصة بمصطلحات الأدب لمجدي وهبة عام 1975، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس عام 1984، ومعجم مصطلحات اللغة الحديث عام 1983 لمجموعة من الباحثين.

وهكذا، نستنتج مما تقدم أنه لا بُدَّ من تنسيق الجهود المبذولة لرصد المصطلحات وإغناء اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة ولتوحيد المصطلح العلمي والحضاري، وهذه المهمة تقع على عاتق مجمع اللغة العربية. كما يجب متابعة بحوث المجامع اللغوية والعلمية ونشاطات المترجمين والباحثين فيما يتعلّق بقضايا التعريب والمصطلح، والتعاون مع المجامع والهيئات والمنظمات التعليمية والثقافية في إثراء لغتنا الأم ورفدها بالمصطلحات الجديدة. يمكننا بهذه الطريقة الحد من إشكالية ترجمة المصطلح النقدي واللغوي، والتقليل من فوضى المصطلحات ومن الإرباك الذي يمكن أن يفاجئ القارئ.

أهمّيّة المصطلح النقدي بين الهويّة والممارسة

د. خيرة مباركي
باحثة وناقدة في كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعية - تونس

المصطلح النقدي آليّة اشتغال مهمة في المجال المعرفي بكل فروعه وكذلك في الحقبة الزمنيّة التي ينتمي إليها، وذلك لأن الدرس النقدي قائم على أسس ودعائم تُحدَّد في آنيتها. فضلا عن الحيثيات والملابسات التي تحيط به، باعتباره الآلية الأهم في توصيل المعنى وضبط المفهوم. بذلك فهو معادلة مهمة لا يمكن تجاوزها في الخطاب النقدي. وتزداد أهمّيته بما يمتلكه من سلطة دلاليّة وتداوليّة مشتركة بين اللغات والثقافات.

وتنبع هذه الأهميّة أولاً ممّا يعبّر عنه في لغته الأصليّة بما يمتلكه من حدود دلاليّة وسيميائيّة واضحة، تمكّن من توضيح معاني الأشياء وتحديدها في الذهن بلغة واصفة، تتجاوز حدودها المعجميّة الثابتة إلى فضاء إيحائي. فتتبين الفروق بين المنظور فيها وبناء ما يفصل بين الأشياء وبين ما يمتلكه من خصائص، تمكّن من ضبط العلامات الفاصلة الواصلة بينها، بغية إخراجها من عالم التداخل والفوضى إلى التمايز والانتظام. ولا تقف أهميّة المصطلح من هذه الجهة في دقة مفاهيمه بل يتجاوزها إلى جلاء التصوّر الذهني لهذه المفاهيم، فوضوحها يكسب عقل المتلقي وضوحاً يسمح بتحديد المواقف وتوضيح معاني الأشياء في الذهن. ليتسنّى له تصوّرها على حقيقتها والعلم بها علماً دقيقاً. هنا تتشكل قناة تواصل بين المخاطِب الباث والمخاطَب المتلقّي. ويمثّل حينئذ نوعاً من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى جديد يتمثله الذهن. يقول عنه الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه "قاموس اللسانيات" (ص13): "هو نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام

التواصلي الأول، هو بصورة تعبيريّة أخرى علامات مشتقّة من جهاز علامي أوسع منه كمّا وأضيق دقّة، وبذلك يغدو المصطلح علاميّاً، بأنّه شاهد على غائب، أو هو حضور لغيبة، لأنّه تعبير علمي يتسلّط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدّي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغويّة".

كما ترتبط هذه الأهمية باستقبال مصطلحات جديدة من خلال الترجمة، فالمصطلح يمتلك فضلاً عن مدلوله العادي قوّة تداوليّة تجعل منه قناة تواصل بين ثقافات ولغات مختلفة ممّا يهيئ إلى نوع من المثاقفة بين ما يدلّ عليه في لغته الأصليّة، وما يحمله من معنى في أعطافه. لكن الإشكال الذي يعترض المترجم أو قارئ الترجمة هو مدى استيعاب المصطلح للمعنى والمفهوم الذي يراد تحديده، ولعلّ ذلك من بين الأمور التي جعلت النقد العربي عاجزاً عن صياغة نظريّة نقديّة عربيّة صافية لأنه ظلّ متأرجحاً بين مطلق الإرادة وحدود الإمكان يتجاذبه قطبان: موروث نقدي وبلاغي رافد مثل بالنسبة إلى بعضهم المقدّس الذي يحرّم المساس به وهو توجّه وجدناه في العديد من الكتابات كما ورد في كتابات رواد الاتجاه المحافظ مثل محمد المويلحي في نقده لشعر شوقي الذي اعتبره رصيناً محل إعجاب على حد قول د.طه حسين "كل قديم في هذا المذهب جيّد خليق بالإعجاب لرصانته ومتانته، وكل جديد فيه رديء سفساف لحضارته وهلهلته". ولعلّنا نقف في هذا الإطار إزاء رؤية ناقدة لأهم مقوّم من مقومات فاعليّة المصطلح النقدي وهو ما يلحظه من تطور وصيرورة تجعله معبّراً عن لحظات تاريخيّة وحضاريّة معينة. وقد تحدّث الجاحظ في كتابه "الحيوان" عن التحوّل الذي طرأ على اللفظ بظهور الإسلام وأشار إلى تجاوز الناس ألفاظاً كثيرة لم تعد معبّرة عن الواقع الجديد (تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص327). فلا يمكن تجاوز القديم والقطع معه، وكذلك لا يمكن أن يلبس الناقد لباس السلف، لعلّها مسألة مهمة في هذا الصراع بين القديم والجديد أشار إليها أدونيس في إطار حديثه عن علاقة الإبداع بالتراث. فالتراث بالنسبة إليه كائن حي قد يعطى هويّة محدّدة ولا أقرب من ثنائيّة الوزن والقافية استناداً إلى تعريف مصطلح الشعر: " الشعر هو الكلام الموزون المقفّى" (في الشعريّة – في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ص204). لكنّ التراث ليس مجرد مرحلة شعريّة أو زمنيّة معيّنة، التراث هو التنوّع والاختلاف وعليهما تنهض وحدته الإبداعيّة، فالوزن والقافية إذن ليسا مجرّد ظاهرة إيقاعيّة خاصّة بالشعر العربي وحده وإنّما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب بلغات أخرى. هو "عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق لا يستنفد إمكانات الإيقاع أو امكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربيّة" كما يقول أدونيس. ولعل ذلك

يقودنا إلى مسألة عويصة أثارت العديد من الإشكاليات وغذّت الجدل في الساحة النقديّة وهو ما تعلّق بمصطلح "قصيدة النثر". لعلّه فعل الترجمة وقد تأكّد من البحث أسبقيّة أدونيس في استخدام هذا المصطلح في مقالة له نشرها في العدد الرابع عشر في مجلّة "شعر" سنة 1960. ولكنّه لم يستطع أن يحدّد مصطلحا ثابت المعنى يمكنه أن يحدث اتفاقاً حول طبيعة الشكل الشعري. ويقول في ذلك: "لا نستطيع أن نحدّد قصيدة النثر تحديداً مسبقاً، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي". هو تهرّب من تعريف مقنع وكاف وواف لمصطلح قصيدة النثر يمكن اعتباره عائقاً آخر من معيقات الدرس النقدي. قد يكون ذلك تحت الهيمنة المعياريّة لتجارب سابقة أو غريبة عن التجربة العربيّة. ولكن الإشكال يظل قائماً في التعامل مع المصطلح بين "قصيدة النثر" و"النثر الشعري" وبين "النثر الشعري" و"كتابة الشعر بالنثر" وهو المعنى الذي قد تدل عليه الترجمة الحرفيّة للمصطلح الفرنسي (poème en prose) .

بهذا يحضر الوافد الغربي من خلال الترجمة مجالاً آخر لتحديد المصطلح وإكسابه أهمية نقديّة. فقد اكتسح المصطلح النقدي الغربي الخطاب النقدي العربي بيد أنّه هيّأ لمصطلحات غربيّة معرّبة بمعناها كما هو الشأن في قصيدة النثر. كما فتح المجال لمصطلحات معرّبة بلفظها مثل (الكوبيسم – الرياليزم...) مثلت عبئا على اللغة بما تحمله من نقائص. هي محنة الباحث العربي في تحديده الدقيق لمصطلحاته ثم محاولة نقلها إلى لغات أخرى. وهو الأمر نفسه في ترجمة مصطلحات جديدة وافدة. وهو ما يحدث خللاً مفاهيمياً يجعل من الممارسة النقدية عملاً فوضويّا وبذلك يخرج عن علميته وموضوعيته، ومن ذلك ما نجده في النقد البلاغي ولنا في ذلك محاولة تحديد مصطلح الاستعارة وارتباطها بمصطلح . فقد ورد في كتاب القزويني "الإيضاح في علوم البلاغة": "المجاز المرسل هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له من ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة..." (دار الكتاب اللبناني بيروت، ج1، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور عبد المنعم خفاجي، ص397).

وهذا ما يتفق مع مذهب إيكو (Eco) في إرجاعه الاستعارة إلى "شبكة خفيّة من التشابكات المجازيّة". فيقول " التشبيه في البلاغة العربيّة يطابق "الاستعارة" بالحضور (méthaphore in presentia) بينما تتطابق الاستعارة مع مفهوم "الاستعارة " بالغياب (métaphore in absentia) أمّا المجاز المرسل فإنّه أضيق من الـ (métonymie) الذي يشمل الكناية من جهة، وهو أوسع منه من جهة أخرى، بناء على أنّ "الكليّة" و"الجزئيّة" قد أسقطا من (métonymie) وأدمجا في مفهوم الـ (synecdoque) (الدلالة

الإيحائيّة في الشعر العربي الحديث- عفاف موقو).

تحتكم بذلك ترجمة المصطلح إلى جملة من الرواسب لهذا فقد غابت عنه الدقة التي نجدها أولاً في التعدّد. فمصطلح (connotation) اقتضى جملة من المصطلحات الأخرى مثل الكناية التي قال عنها السكاكي (في كتابه مفتاح العلوم) في إطار التمييز بينها وبين المجاز: "إنّ مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم ومبنى المجاز على الانتقال من الملزوم إلى اللازم". كما ترجمت (connotation) بـ "الإيحاء" وكذلك "المعنى الإيمائي". وثانياً في ما يفرضه المترجم من إسقاطات نفسيّة وتاريخيّة واجتماعيّة. كل ذلك من شأنه أن يحيد عن الحدود المفاهيميّة التي سطرها الباث الأول للمصطلح.

ما يمكن أن نخلص إليه أن أزمة النقد العربي هي أزمة اصطلاح. لم يستطع فيها الدارس العربي أن يطوّر جهازه المفاهيمي، ولم تكن له الشجاعة الكافية حتى يؤسس رؤيته النقديّة الخاصّة. وأوّل خطوات الإبداع الحفر في جذور المصطلح العربي لإنشاء حقل معجمي واصطلاحي فالمصطلح لا يولد من فراغ وإنما من رحم اللغة . ولا يمكن نسخه وإفراغه من حمولته الثقافيّة والحضاريّة. ويبقى الأمر مرهوناً إلى ثنائيّة الاجتهاد والتجريب.

إشكاليّة المصطلح النقدي بين الترجمة والاشتقاق والتوليد

أ. رجاء كامل شاهين
أديبة سورية

نعاني اليوم أزمة مصطلحات في مختلف العلوم، بخاصة في مصطلحات النقد الأدبية، فارتبطت هذه الأزمة بالترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية وبالحداثة التي ارتبطتْ بالمؤسسة الرسمية، ما خلق مشكلات تخرج بالمصطلح عن مداره وتُفسدُ الرؤية والمعطيات وتُشوّه التقييم والتواصل بيننا وبين تراثنا. ولمّا كان المصطلح النقدي هو كلمة أو مجموعة من الكلمات التي تحتضن حركة التغيّر والتقدم، تزداد أهميته كعلامة لغوية في الحقل المعرفي، وتتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تصورات فكرية وتأملية، بوصفه بُنية رمزية ودلالية وتداولية حاضرة دائماً، تدل على جملة المفاهيم التي يشتمل عليها ويضبطها أثناء الممارسة في زمَنيّتها.

نستنتج ممّا سبق أنه على المترجم أو الناقد أن يُقيِّم ما أخذه عن غيره من أفكار وآراء ومصطلحات مأخوذة من شعوب مختلفة ونتاج أدباء مختلفين، وأن يتناول هذه الأفكار والمصطلحات برؤيا واقعية ومقاربة فنية عصرية، لأن المصطلح هو اختراع يرتبط بالإبداع، ليس في زمنيته فحسب بل بما يكمن في بنيته ذاتها، وما ينطبق على المصطلح ينطبق على النص، ما يعني الارتباط بين الاختراع الإبداعي وتسميته كحساسية ذاتية تنساق وراء الغاية والمضمون. ولا بد، في هذا السياق، من الإشارة إلى ظاهرة أصبحت مشكلة في ترجمة المصطلحات ونقلها إلى العربية، فعلى المترجم والناقل أن يكونا واثقين كل الثقة من معرفتهما باللغة المترجم أو الناقل منها واللغة الناقل إليها، ليقدما مصطلحاً جديداً للعالم الذي يعيشان فيه ويؤسسا كلاماً خاصاً مميزاً متأصلاً في عبقرية لغتهما. ومن هنا تبدأ مشكلات المصطلح في النقد الأدبي العربي، حين يأخذ الناقد العربي دون وعي مصطلحاً مترجماً

ويستنبئه بقطيعة وتغييب في ثقافته العربية دون مراعاة تغير الدلالات وتعدد المعاني ودون فهم اللغة ومكوناتها الأدبية والفلسفية، حتماً سيأتي مبهماً قلقاً. كما نجد تبايناً عند الباحثين في هذا الشأن، فالبعض منهم يعيد المشكلات إلى عجز اللغة العربية عن تلبية حاجات المتكلمين بها، يصدرون عن نظرة واحدة للتفوق والقدرة للغرب، وهؤلاء لم يعودوا إلى التاريخ ولم يقرؤوا أن اللغة العربية لم تكن يوماً عاجزة عن تلبية هذه الحاجات، والوقائع والأمثلة التاريخية تؤكد ذلك، وتؤكد أن اللغة العربية على يد باحثيها ابتكروا عالم العلاقات وتعدد المعاني لتلبية حاجات المتكلمين باللغة العربية.

إن إدراك المترجم أو الناقل للحظة الحضارية الناشئة، وللعلاقة بين اللغات الأجنبية كتأثر وتأثير بينها، لاستخدام المصطلح بطرق جديدة، ستجعلهما في حذر شديد في ترجمة ونقل الكلمات إلى العربية واستعمالها. في المقابل يدرك المترجم أو الناقل الأوروبي مدى الحذر والجدّية في استعمال المصطلح في مجال النقد الأدبي، ويعرف أن اللغات الأوروبية صدرَتْ وتصدر عن جذور لاتينية أو إغريقية اتخذت صيغاً لاتينية في الغالب.

وهذه بعض المصطلحات التي تبنيناها كما هي باسمها الأجنبي:

مثلاً: كلمة "**نموذج**" فارسية معربة، جمعوها "نماذج" والتي تعني بالعربية: مثال وأمثلة. وكلمة "سيمائي" و "سيمائية" معربة تُستعمل كما هي أثناء الكلام وفي الكتابة، والتي تعني بالعربية: العلامة والعلامات.

وكلمة: "**الابستمولوجيا**" معربة وتُستعمل كما هي أثناء الكلام وفي الكتابة، والتي تعني بالعربية: علم المعرفة.

فلماذا لا نستعمل تلك المصطلحات بمعناها في العربية مثل: مثال، العلامة، وعلم المعرفة.

كلنا يعلم أنه كانت تُحوّل كل كلمة أجنبية إلى العربية بتعريبها إلى ما يتلاءم معها من كلمات ومصطلحات لتدخل حركة التفاعل بمزيج المعرفة التأليفي الإبداعي.

كلمات ومصطلحات ليست نتاج الذات، بل نتاج الآخر، فلماذا نُصِرُّ عليها كما هي لتأتي مبهمة كأنها فراغاً أو تجويفاً داخل الثقافة العربية، كأنها ارتماء عشوائي في أحضان الثقافة الغربية، فقد اغترفنا منها نظريات ومصطلحات كثيرة، (وهي بالأصل موجودة في ثقافتنا وتاريخنا) وبهذا نكون قد نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها. ومن هنا بدأ المجتمع العربي مترنحاً ضعيفاً أمام الهيمنة الغربية، مع العلم وعلى مستوى الحضارة بمعناها الأكثر عمقاً وإنسانية، ليس في الغرب شيء لم يأخذه من الشرق، الدين، الفلسفة، الفن بعامة، شرقية كلها. إذاً، على الناقد العربي أن يستأنس ويبحث عن

لطافة الكلمات والمصطلحات، وأن يتسلح بوعي مصطلحي إنجازاً لتاريخه وحضارته.

لقد استوعبت العربية في الماضي علوماً دخيلة عليها فطوّعتها بكفاءة عالية دون أن تعاني القصور الذي نعاني منه اليوم. بفضل جهود الفلاسفة وأهل الفكر والأدب، ولم يكن هناك مؤسسات تتولى صياغة المصطلح فقام به التراجمة أنفسهم، لذلك كان على الكاتب والعالم والمفكر، لكي يحسن التعبير عن أشيائه، أن يدرس اللغة كما كتبها مفكرو العرب وكتابهم في عصور الحضارة لتزوده بالضروري من أصول الاشتقاق والتوليد والتعريب. وإتقان هذه الأصول والوقوف على تطبيقاتها يضمنان للكاتب والعالم والمترجم قدرة على التصرف في اللغة ويعطيانهم القدرة على خلق المصطلح، وقد بدأت الترجمة من الفارسية والهندية والإغريقية، وجاء "الكندي" فأجرى تنقيحاته الشاملة للترجمات وقنن مصطلحاتها بممارساته التي جرت في خطين: التوليد، والاشتقاق. وقد ذهب في توليداته إلى إحياء الموات من اللغة، وقد قام بمشروعه هذا خارج نطاق المؤسسة اللغوية المتمثلة في النحاة. وتجربة الكندي تمكّننا من السير بمقتضاها في تحديث لغتنا المعاصرة، حيث لدينا لهذا الغرض أصول الاشتقاق التي يمكن أن توفر لنا ألوف المصطلحات الجديدة. ويعتمد التوليد على مخزون المفردات القديمة ومخزون المفردات والمصطلحات التي تمّ ترجمتها وتعريبها والتي تستخدم في معنى جديد، وقد استعمل التوليد على نطاق واسع في تكوين المصطلحات الإنكليزية إلا أنه لم يكن دقيق المراعاة في كل الأمثلة. وفي عصرنا الراهن استعمل العرب التوليد من المصطلحات الأجنبية بخاصة الإنكليزية المعربة فأتت في معانٍ بعيدة عن معناها الأصلي في العربية كونها أزمة ثقافية حداثية ارتبطتْ بالمؤسسة الرسمية، كذلك الأمر ارتبطتْ أزمة اللغة بها، فمثلاً كلمة "بقوة" يقابلها في الإنكليزية strongly وكلمة "القوة" تقابل power لكن الكاتب العربي والمترجم لجهلهما بفقه العربية لم يعرفا من مترادفات القوة غير القوة، واستعمال مصطلح "نظام" مقابل: regulation ، discipline ، order ، system ، وهذه المصطلحات تحمل مصطلحات متعددة تضم: منظومة، نسق، انتظام، انضباط تنظيم، منهاج، مواظبة، اتساق. ومثال آخر من الصينية "منغ" وتعني التألق واللمعان ولذلك تكتب بمقطع يضم الشمس والقمر، وتستعمل هذه الكلمة في الوقت الحاضر في معنى: بيان أو إعلان والقرينة هي الوضوح والكشف اللذان يتضمنهما المعنى الأصلي. ومن هنا، لكي تدخل اللغة بمفرداتها ومصطلحاتها في فلك التعصرن يجب أن تخرج من فلك المؤسسة، وأمضي بعيداً في الطرح والادعاء بأن اللغة إذا أطلقت من دائرة المؤسسة ستكون أفضل حالاً وأصلح للبقاء، لأن المؤسسة

اللغوية معاندة بغريزتها للتجديد، وبسبب إرهابها يتخوف بعض المترجمين واللغويين من استخدام المصطلحات المعقولة المطابقة لمثيلاتها في اللغات الأجنبية، لأن مجامع اللغة ومن ورائها المؤسسة اللغوية عاجزة الآن عن متابعة الإيضاع في مسيرة المصطلح المعاصر، لأنها ابتعدت عن الأصول التي تنبني عليها اللغة: التوليد، الاشتقاق، التعريب، النحت، التركيب، وهو ما أنتج إشكالية وأزمة في خلق المصطلح، لأنه في إطار هذه الأصول يمكن للكاتب والمترجم والناقل أن يحلوا أزمة المصطلح التي تجابههم، لكن يجب عليهم قراءة كتب التراث ليتابعوا من خلال ذلك طرائق استخدام اللغة عند كتاب كبار كالجاحظ وأبي حيان والكندي وأبي الفرج الأصفهاني وأبي العلاء المعري وأن يستخلصوا منها الكثير من القواعد التي تخالف قوانين النحاة. نحن أمام عُقَدٍ تبلبل ذهن الكاتب والمترجم والناقل وتضيق عليهم آفاقهم لذلك يجب: الابتعاد عن المؤسسة اللغوية والتعامل مع اللغة شرط الإحاطة بها: صرفاً ونحواً ومفردات ومصطلحات، التوسع في الاستفادة من الغريب في المصطلحات بتعريبها كما تعني باللغة العربية، التوسع في استخدام النحت والتركيب لخلق المصطلحات الجديدة والعودة إلى المترادف والمولد وعدم الخوف في التعامل مع اللغات الأخرى.

في مفهوم الجمالي

أ. د. سعد الدين كليب
ناقد وأكاديمي سوري

يعدّ الجمالي أو الإستطيقي Aesthetic المفهوم الأمّ أو المقولة الكبرى في عائلة المفاهيم والمصطلحات الجمالية التي تشكّل قوام علم الجمال أو الإستطيقا Aesthetcs، والتي تستوعب مجمل الحقول التي تغطيها الظاهرة الجمالية سواء أكان ذلك في الفنون أم الصناعة أم الطبيعة أم المجتمع؛ وهي حقول تنطوي على عدد هائل من الأشياء والأشكال والأساليب المختلفة والمتباعدة. بل المتناقضة أيضاً. فمفهوم الجمال مثلاً نجده في الفنّ مثلما نجده في الطبيعة، ونجده في الوجوه والأجسام مثلما نجده في السلوك والأشكال والأذواق، وفي المهن اليدوية البسيطة والصناعات الكبرى المعقّدة... إلخ؛ فقولنا هذا جميل، يمكن أن يقع على القصيدة واللوحة والتمثال والمعزوفة، بقدر ما يقع على الإنسان والحيوان والنبات، وعلى السفينة والسيارة والجوّال، إنه يمكن أن يقع على الكلّ مثلما يمكن أن يقع على الجزء، فنقول هذه صورة شعرية جميلة، وهذا وجه بهيّ أو قوام ممشوق، وتلك مشية رشيقة، وذلك لون رائق؛ وكذا هي الحال في القبح والتفاهة والسمو والجلال وسواها من المفاهيم الجمالية؛ حتى يصحّ القول إنه ما من شيء ذي شكل حسّي إلا ويدخل في التقويم الجمالي، أي إلا ويكون مادة جمالية سواء أكان التقويم إيجاباً أم سلباً.

غير أنّ الجمالي بوصفه المفهوم الأمّ أو المقولة الكبرى مفهوم معرفي - فلسفي يخلو من المستوى الذوقي أو التقويمي، إنه يحدّد موضوعه ويميّزه من سواه معرفياً على نحو موضوعي بحت. فالجمالي مفهوم عام مجرّد، شأنه شأن مفهوم المادة أو الذرّة أو الدولة أو المجتمع، وشأن مفهوم الشعر أو السرد أو الدراما. فهو يحدّد الظواهر

والأشياء والأشكال ذات الطبيعة الجمالية العامة، أو تلك التي يمكن أن تقع تحت التقويمات الجمالية باختلاف مستوياتها وأنماطها؛ فحين نقول هذا جمالي لا يعني إلا أنه مادة للتقويم سلباً أو إيجاباً، وكأنّ الجمالي هو البوّابة الأولى التي ندخل منها إلى تصنيف الأشياء إلى جمالية وغير جمالية. وهذا التصنيف لا ينطوي في ذاته على أيّ تقويم من أيّ مستوى كان. إنه مجرّد تعيين لما يمكننا أن ندخل في علاقة جمالية معه، أما تحديد تلك العلاقة فمرهون بطبيعة الموضوع شكلاً وأسلوباً وبطبيعة الذات ذوقاً وموقفاً؛ تماماً كما لو قلنا هذا النصّ يندرج تحت الشعر أو تحت السرد أو تحت البحث. فليس في هذا تقويم، وإنما تعيين وتصنيف.

نقول ذلك بالرغم مما هو شائع في الدراسات النقدية التي تذهب إلى استخدام مصطلح الجمالي بالمعنى الإيجابي حصراً، أي بمعنى الجمال. فنقرأ عن جماليات الشعر أو جمالية الصورة الفنية أو جمالية الإيقاع أو جمالية التركيب اللغوي... إلخ. وكلّها يعني عناصر الجمال في الشعر أو الصورة أو الإيقاع أو التركيب اللغوي. وهو معنى لا نستطيع اعتباره خاطئاً وإن يكن قاصراً، بسبب أنّ النسبة إلى الجمال هي الجماليّ، والجمالية هي المصدر الصناعي منه. ولكننا نرى فيه قصوراً عن استيعاب المفهوم، والتباساً اصطلاحياً مع الجمالي الذي هو ترجمة للإستطيقي وليس نسبة إلى الجمال. وهذا الالتباس يزيد من فوضى المصطلح التي نعاني منها عربياً. وربما لهذا السبب يميل بعض الدارسين إلى استخدام مصطلح الإستطيقا والإستطيقي للدلالة على كلّ من علم الجمال والجمالي. غير أنّ استقرار مصطلح الجمالي في الكثير من الدراسات الفلسفية العربية، والدراسات النقدية المترجمة إلى العربية هو الذي يجعلنا نميل إلى استخدامه دون سواه، فمن المعلوم أنّ نسبة علم الجمال أو الجمالي إلى مفردة الجمال هي من نوع دلالة الجزء على الكلّ، وذلك أنّ الجمال أحد أهمّ المفاهيم التي يدرسها هذا العلم الذي لا يختصّ بمفهوم الجمال أو بقيمة الجميل حصراً، وكذا هي الحال في الجمالي الذي يحيل على الجمال بوصفه المفهوم الأبرز والأشيع بين المفاهيم التي ينطوي عليها. فالجمالي ليس هو الجمال وإن اشتُقّ منه أو نُسب إليه في اللغة العربية. إذ إنّ القبح جماليّ أيضاً. فما هو الجمالي إذاً؟

يمكن تعريف الجمالي بأنه "المثير الحسّيّ الانفعالي المقوَّم روحياً في الفنّ والطبيعة، من منظور المثل الأعلى للفرد والمجتمع معاً."(1). أو بكلمة مختصرة: إنه الشكل الحسيّ المثير للانتباه والتأمّل. فثمة عدّة شرائط في الموضوع إذاً كي يكون جمالياً، بعضها يتعلّق بالموضوع ذاته، وبعضها يتعلّق بالتذوّق أو التلقي. أما ما له علاقة بالموضوع ذاته، فهو الحسية والتشكّل وفق أسلوب أو نظام معين، وأما

ما له علاقة بالتلقي فهو الانتباه والتأمّل؛ وفيما يخصّ الإثارة - التي هي إثارة حسّيّة تتّصل بحاسة السمع أو البصر أو كليهما معاً - فهي صفة مشتركة بين المثير والمُثار، ومع هذا فهي من صفات التلقي أولاً، وذلك أنّ الإثارة نتاج التوجّه والاهتمام، ومن دونهما لا إثارة أصلاً، حتى لو كان الموضوع مثيراً بذاته.

وبهذا فقد يكون الموضوع حسياً، ولكنه مجردّ مادة غفل لا تستدعي الانتباه أو الانفعال، وذلك كالمواد الخام، من مثل الحجر والخشب والمعدن والمفردات اللغوية؛ وقد يكون الموضوع حسيّاً متشكّلاً، ولكن يتمّ التعامل معه أو تلقّيه من منظور وظيفته النفعية وحسب؛ وقد يثير الموضوع انتباهاً وانفعالاً، ولكنه موضوع اجتماعي عام لا يتشخّص بشكل حسي محدد، كالأزمات الاقتصادية أو القضايا الأخلاقية. مع الإشارة إلى أنّ التأمّل المعنيّ هنا هو تأمّلٌ بخصائص الموضوع الشكلية الأسلوبية لا بوظائفه وغاياته العملية أو العلمية، وهو تأمّل غير غائيّ أو نفعي بالضرورة. ولكن لا بدّ من الاحتراز هنا من أنه إذا لم يكن للتأمّل الجمالي من غاية، فلا يعني ذلك انتفاءها تماماً من حصيلة التجربة الجمالية، وهو ما لخّصه كَنْت بعبارته الشهيرة: الغائية دون غاية.

نخلص إلى أنّ الجماليّ هو الشكل الحسّيّ المثير للانتباه والتأمّل، وبما أنّ الإثارة والانتباه والتأمّل محكومة جميعاً بالطبيعة الاجتماعية المشخّصة تاريخياً، فإنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثل الأعلى الاجتماعي والفردي على حدّ سواء. فبالرغم من أنّ المثل الأعلى لا يدخل في صلب الشكل الحسّيّ، فإنّ له تأثيراً واضحاً فيه، وذلك أنّ الاهتمامات والتصورات الثقافية الاجتماعية والفردية تسهم في تعزيز موضوعات دون غيرها لتكون موضوعات مفضّلة جمالياً، في هذه المرحلة أو تلك؛ فالتفضيل الجمالي الاجتماعي أو الفردي إذ يعزّز موضوعات معينة لا ينفي بالضرورة جمالية الموضوعات غير المعزّزة، وإنما يجعلها موضوعات هامشية أو محايدة جمالياً، ولو إلى حين، في الوقت الذي يمكن أن تكون معزّزة في مجتمع آخر أو مرحلة تاريخية أخرى. ومع أنّ التعزيز لا يضيف خصائص موضوعية معينة إلى الشكل الحسّيّ، فإنه يضيف إليه "هالة جمالية" خاصة، تبدو وكأنها جزء منه. وهي في واقع الحال جزء من المنظومة الثقافية الاجتماعية. ولعلّه من المفيد هنا أن نستذكر نظرية التلقي Reception Theory التي تدرس آليات التلقي الجمالي للفنّ، معتبرة النصّ الأدبي والعمل الفني عامة مجرد هيكل عظمي يكسوه التلقي بالدلالة الجمالية، فيعطيه بذلك وجوده الفعلي(2)، وكأنّ الموضوع الحسيّ بذلك جمالي بالقوة لا بالفعل، وعملية التلقي هي التي تنتقل به من الجمالي بالقوة إلى الجمالي بالفعل. فإذا كانت الأعمال الفنية هياكل عظمية قبل التلقّي، وفق هذه النظرية، فمن البدهيّ أن تكون ظواهر

الطبيعة كذلك قبل التجربة، وكذا هي الحال في أيّ شكل حسّيّ من أي نوع كان.

وبذلك يصحّ القول إنّ الجماليّ علاقة. يكون فيها للموضوع بخصائصه المختلفة - المادية والشكلية والأسلوبية والتقنية - تأثير في طبيعة الجمالي بقدر ما يكون للتذوق والتلقي تأثير فيها. ما يؤدي إلى أنّ الجمالي ليس صفة موضوعية في الأشياء - كأيّ صفة فيزيائية أو كيميائية مثلاً - وإنما هو صفة الأشياء في علاقتنا بها(3)، ولكن كلما اتصفت الظواهر والأشياء بالغنى والتنوّع في خصائصها وطرائق تشكيلها كان نصيبها من التأثير الجمالي أعلى وأقوى، والعكس بالعكس؛ فلا ينبغي التقليل من أهمية تلك الخصائص في الحكم الجمالي بدعوى أنّ الجمالي من زمرة القيم الذاتية، بمعنى أنّ الذات هي التي تسبغ صفة الجمالي على الأشياء، أو هي التي تمنحها كينونتها الجمالية، كما يذهب بعض الفلاسفة وعلماء الجمال من ذوي النزعة الذاتية، وهو ما يمثّله إيليا أبو ماضي بقوله المعروف: كن جميلاً تر الوجود جميلاً(4). إذ يتمّ إسباغ جمال الذات أو تصوّراتها الجمالية على الموضوع، فيتلوّن بألوان الذات - الفردية هنا - تحديداً. إنّ القول بذاتية الجمالي يركّز، كما هو معلوم، على أحد طرفي الثنائية "موضوعي - ذاتي" مثلما يركّز القائلون بالموضوعية على الطرف الآخر منها؛ إذ يرون أنّ الجمالي ذو وجود موضوعي بمعزل عن الذات الفردية أو الاجتماعية.

يتّضح مما سبق أنّ الجمالي مفهوم عام مجرّد، يدلّ على الموضوعات التي يمكن أن ندخل معها في علاقة جمالية، وهو مفهوم تعيين لا تقويم فيه. يتمّ بموجبه تحديد ما هو جمالي وما ليس كذلك. غير أنّ المفاهيم والمصطلحات الكلية والجزئية والأساسية والفرعية التي تندرج تحته تنطوي على التعيين والتقويم معاً، أي إنها تنتقل به من المفهوم الصرف إلى المفهوم - القيمة. وذلك من مثل مفاهيم الجمال والقبح والجلال والسمو والتفاهة والفظاعة والعذاب والهزل والسخرية والتراجيدية والكوميدية؛ ومن مثل صفات التناسب والتوافق والتناغم والتناظر والتناسق والتقابل والرشاقة والركاكة والتناقض والتنافر والرتوب؛ ومن مثل مشاعر الغبطة والأنس والمسرّة والرضى والدهشة والإعجاب والرهبة والشفقة والضحك والسخرية والألم والكراهة والنفور.

إنّ تلك المفاهيم والمصطلحات، وغيرها كثير، تشكّل قوام الجهاز المفاهيمي لعلم الجمال بمدارسه وطرائقه المختلفة، وبها يتحدّد الجمالي ويتحوّل من مفهوم عام مجرّد إلى قيمة محدّدة متعيّنة، ولا يكون ذلك إلا بالانتقال من العام إلى الخاص، ومن المجرّد إلى المحسوس، ومن المعنى إلى الصورة أو الشكل، فيكون

الجمالي جميلاً أو جليلاً أو قبيحاً... إلخ. وفي آنٍ من الآناء يكون الجميل لطيفاً أو أنيقاً أو رشيقاً، ويكون الأنيق بسيطاً أو معقّداً، وهكذا هي الحال في بقية المفاهيم والقيم.

وبالرغم من أنّ الجهاز المفاهيمي لعلم الجمال يختلف عن مثيله في البلاغة والأسلوبية والشعرية، فإنه يتقاطع معها من جهة، ويفترق عنها من جهات أخرى. أما أنه يتقاطع معها فذلك أنّ كلاً منها معنيّ ببيان طرائق التعبير في الصورة أو التركيب أو الأسلوب، وهو ما يتصل اتصالاً وثيقاً بعلم الجمال التطبيقي الذي يُعنى بما تُعنى به مضافاً إليه العناية بالقيم الجمالية وطرائق تبدياتها في الأدب والفن والمجتمع، فضلاً عن أنماط الوعي والذوق والتجربة والتلقي(5)؛ الأمر الذي يجعله يفترق عنها بشكل ملموس؛ فالبلاغيّ أو الأسلوبي أو الشعري جماليّ، غير أنّ الجماليّ أوسع من هذا ومن ذاك ومن ذلك؛ ولكنّ كثيراً من المصطلحات التي تتوسل بها تلك العلوم يمكن الإفادة منها في علم الجمال التطبيقي عامة، والنقد الجمالي خاصة.

وبذلك فإنّ الموضوع الجمالي موضوع حسّي متشكّل بأسلوب ما، يثير الانتباه والتأمّل، وينعكس على المستوى الانفعالي غبطة أو دهشة أو رهبة أو كراهة... إلخ. ويكون موضوعاً لحكم الذوق تحديداً، وذلك أنه يخاطب ملكة الحكم، بتعبير كَنْت(6)، لا ملكة المعرفة ولا ملكة العمل الأخلاقية أيضاً.

الهوامش:

(1) كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق - 2011. ص: 39.

(2) هولب، روبرت: نظرية التلقي - مقدمة نظرية. تر: عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة - 2000. ز أ: ص: 135 - 136.

(3) كوندراتتكو: الجمالي علاقة. في: عدد من الفلاسفة السوفييت: الجمال في تفسيره الماركسي. تر: يوسف حلاق، مرا: أسماء الصالح. وزارة الثقافة، دمشق - 1986. ر ا: ص: 360 - 361.

(4) لا نذهب إلى أنّ شعر أبي ماضي يتأسس في خطابه الجمالي على هذه النظرة، ولكن هذا الشطر الشعري يلخّص النظرة الذاتية إلى الجمال والجمالي عامة.

(5) يحدّد قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن مجال هذا العلم بأنه معنيّ" بخصوصية العالم الحسّيّ وبخصوصية التنوّع اللانهائي في طرق الاستجابة له، وهي خصوصية رافضة لأيّ اختزال كان". ص: 10. موريزو، جاك وبويفيه، روجيه: قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن. تر: سلوى النجار وآخرون. إشراف وتحرير: عبد العزيز لبيب. هيئة البحرين للثقافة والآثار. المنامة. الطبعة الأولى - 2022.

(6) كَنْت، إمانويل: نقد ملكة الحكم. تر: غانم هنا. المنظمة العربية للترجمة. بيروت - ط:1 - 2005. ر ا: ص: 97 - 98..

إشكالية المصطلح النقدي والهوية العربية



أ. سعيد الصقلاوي

رئيس مجلس إدارة الجمعية العُمانية للكتاب – سلطنة عمان

ثمة قطيعة بين الموروث العربي النقدي في مشهدنا النقدي العربي، وأولئك الذين مارسوها لو تواصلوا مع تراثهم سيجدون الكثير من المعطيات بل النظريات الكثيرة سواء أكانت أسلوبية أم سيميائية أو غيرها، ولنأخذ مثلاً كتاب (الكامل) للمبرد وهو عبارة عن دراسات نقدية، وكذلك (عيار الشعر) لابن طباطبا، أو (طبقات فحول الشعراء أو الخصائص) لابن جني، ألا تؤسس هذه الكتب لقراءات مغايرة لتلك النظريات التي شاعت في الغرب وتداولها الناقد العربي في حقل ممارسته النقدية؟

إذن ليس لدينا (نحن العرب) مشكلة مع المصطلح لا سيما إذا عرفنا أن كتاب أبي حيان التوحيدي في الفقه الإسلامي، قام على وضع المصطلح وتفسيره، فهو نواة لعلم العلامات، وكذلك إسهام الكندي في علم الاشارات الموافق لعلم العلامات، وهكذا نجد أن الناقد العربي المعاصر لا يلتفت لهذه الكتب إلا بوصفها قيمة تاريخية وسياقاً ماضياً، ليتلقف ما أنتجه غيره في الغرب، ولا يستطيع المرء أن ينكر أن ثمة إسهامات عربية في الثقافة والحضارة البشرية من خلال المصطلح مثلاً (اللغة، العروض)، مصطلح داخل مصطلح، إذن فأنت عندما تقول بفقه اللغة، هذا يعني اللسانيات، وبذلك ستقف على خلفية معرفية تستند إليها وترجع إليها، وكيف تستفيد من المصطلح الوافد أقصد النظريات الوافدة؟ أولاً علينا أن نتبين أين نحن، وثانياً كيف سنجلو هذا المصطلح في ثقافتنا، ثم ننظر ماذا أضاف هذا الوافد للمصطلح من أجل التواصل بيننا وبين تراثنا، ويصبح التواصل بيننا وبين الثقافة الوافدة بمشتركات حضارية بين الثقافات البشرية، فلا ضير من استثمار المصطلح

الغربي إذا كان فيه اضافة، الضير يأتي إذا تبنينا لفظ المصطلح كما هو، ولنضرب مثالاً يوضح ذلك: مصطلح «الابستمولوجيا» مثلاً وهو علم المعرفة، فلماذا لا نقول بعلم المعرفة؟، وفي العربية كانت تحول كل كلمة أجنبية تعريباً إلى ما يتلاءم معها من الثقافة العربية، إذن أنت أمام مصطلح يأتيك قسراً في لفظه وحرفه، بينما بإمكانك أن تستخدم ذات المصطلح في حرفك ولفظك، بلغتك ومعرفتك، بمرجعيتك وثقافتك، وقس على ذلك جملة من المصطلحات الشائعة كمصطلح «الأركيلوجيا» وهو علم الآثار والحفريات، فلماذا نصر عليه كما هو ليأتي مبهماً في ثقافتنا وتصبح القطيعة بيننا وبين القارئ، فلا نقدم علماً بل منجزاً مبهماً بلغته هو، ونلاحظ في هذا السياق أن الفرنسي يترجم عن الإنكليزي، لكنه يترجم بلغته هو وسياقه هو ومعرفته.

إن معضلة الناقد العربي، أنه يتوسل أن يُقال عنه أنه في قمة الحداثة والحضارة حينما يأخذ دون وعي مصطلحاً ويستتبه بقطع سياقه ومرجعياته في ثقافته العربية – دون أن نعمم- فثمة منهم من ظلوا حريصين على الثقافة العربية، لأنها مكون فكري ووجداني، فقد ترجم العرب الفلسفة اليونانية لكنهم تبنوا مصطلحاتها في سياق عربي مع مراعاة تغير الدلالات وتعدد المعاني، لكنهم فهموا اللغة ومكوناتها لا سيما مكوناتها الفلسفية، تماماً كما ترد لفظتي التأويل والتعبير، وهما ينتميان إلى ذات المعنى، والقرآن الكريم أعطى لفظة التأويل، والغرب يشتغل على التأويل، لكن ماذا يكتب العرب؟، فعلى الناقد العربي أن يتسلح بوعي مصطلحي إنجازاً لهويته.



المصطلح الأدبي والسردي: قضايا وتجربة

أ.د. سعيد يقطين
ناقد ومفكر مغربي

1 . قضايا المصطلح الأدبي والسردي :

يستشعر كل المشتغلين بالبحث الأدبي العربي، عامة، والسردي خاصة، صعوبات كثيرة في توظيف المصطلحات، من جهة. ومن جهة ثانية، يسجلون كثرة الاستعمالات للمصطلح الأجنبي الواحد، بسبب عدم اتفاق الباحثين العرب على توحيدها. يعود هذا الوضع إلى تعدد الترجمات سواء كانت من قبل مختصين، أو مترجمين، وإلى تعدد دلالات المصطلحات حتى في اللغات الأجنبية، بل وإلى تعارضها أحياناً. لطالما تطرق الباحثون والدارسون العرب إلى قضايا المصطلحات الأدبية ومشاكلها، وتعددت وجهات نظرهم في تشخيص أسبابها وآثارها السلبية على تطور الدراسات الأدبية العربية.

لكنها ستظل مطروحة أبداً بالنسبة إلينا لسبب بسيط يكمن في أننا نكتفي بتلقي ما ينتج من مصطلحات ومفاهيم عن الآخر، وليس بإمكاننا اقتراح مصطلحات جديدة، أو الاتفاق على المصطلحات الأجنبية التي نتلقاها. إن مرد ذلك، من جهة إلى غياب البحث العلمي الجماعي في كلياتنا، وإلى عدم مواكبتنا لما تعرفه الاجتهادات الأكاديمية في الجامعات العالمية إما لعدم الإلمام بإحدى اللغات الأجنبية، أو الاقتصار على ما تقدمه بعض الترجمات التي هي في أغلب الأحيان ناقصة، ولا يقوم بها مختصون في المجال، من جهة أخرى.

سأحاول في هذه المقالة تقديم بعض قضايا المصطلح السردي العربي أولاً،

وتجربتي الخاصة في توظيفها ثانياً.

بخصوص النقطة الأولى سأعمل على تركيزها من خلال عاملين رئيسيين أراهما محور تعاطينا مع المصطلحية السردية، وبدون اتخاذ موقف جماعي، عن طريق الانطلاق منهما في عملية التشخيص، وفي تجسيد نتائجهما على مستوى النظر والعمل، سنظل نتحدث عن قضايا المصطلحات بدون أفق حقيقي يمكننا من وضعها على السكة الملائمة التي تجنبنا الاستمرار في الوقوع في المشاكل التي تطرحها. نجد في هذين العاملين، وفي آن واحد، المشكلة والحل، لكونهما يتمحوران حول الموضوع من خلال العلاقة التي تربط بين المصطلح العربي الذي نسعى إلى تطويره، والمصطلح الأجنبي الذي نتلقاه ونستعمله. إن تغييب وعينا بما يطرحه علينا هذان العاملان، وعدم فتح نقاش حولهما يجعلنا نظل نراوح المكان، ولا نتقدم قيد أنملة في حل مشاكل المصطلحية العربية وقضاياها الشائكة والمتعددة.

1 . 1 . **المصطلح الأدبي العربي:**

لا جرم أن الجميع يدرك أهمية التراث النقدي والبلاغي العربي. إننا أمام ترسانة هامة من المصطلحات المتصلة بالأدب، وتفسير القرآن الكريم، والتي نجدها ليس فقط في كتب النقد والبلاغة، ولكنها أيضاً في المصنفات المتصلة بالحديث النبوي، والفقه، والنحو، والأصول، والمنطق، والفلسفة، بل وفي المؤلفات التي اهتمت بتصنيف العلوم العربية، ومعاجم المصطلحات في مختلف ضروب المعرفة التي اشتغل بها العرب والمسلمون قديماً. وتقدم لنا الكثير من الدراسات والأبحاث العربية الحديثة معاجم خاصة بهذه المصطلحات النقدية والبلاغية. إنها متنوعة ومتعددة في اتصالها بالنص اللغوي والأدبي والديني. لكن هذه المصطلحات ظلت ملكاً خاصاً للمشتغلين بالدراسات الأدبية التقليدية، وهم يكتفون بترديدها في دروسهم للطلاب، ولم يعملوا على تطويرها لأنهم ظلوا يشغلونها بالطريقة القديمة. أما من يدعون الانتماء إلى الدراسة الأدبية الحديثة فهم لا يطلعون عليها، ولا يرونها جديرة بالاهتمام، أو الرجوع إليها بقصد الاستئناس بها، أو استلهامها، أو ترهينها وتطويرها بما يتلاءم مع واقع الدراسات الجديدة.

إذا ما قارنا من يدعون الاهتمام بالدراسات الحديثة العربية بنظرائهم الأجانب نجد علاقاتهم بالتراث اليوناني والروماني قوية جداً. وكلما نحتوا مصطلحاً جديداً نجد فيه آثار ذلك التفاعل واضحة وقوية. ورغم تعدد اللغات الغربية نجد مصطلحيتهم متقاربة وموحدة لغوياً لأنهم يعودون إلى الأصل الثقافي الذي يدّعون نسبتهم إليه. يبدو لنا ذلك بجلاء في أننا غالباً ما نعاين في تعريف أكثر المصطلحات الحديثة ضرورة الرجوع إلى الأصل اليوناني لمعرفة الجذر الذي استقيت

منه. وأكتفي هنا بمصطلحي اختصاصين حديثين هما السيميائيات والسيبرنيطيقا لتأكيد ذلك.

إن تغييب علاقتنا بالمصطلحية النقدية العربية سبب رئيسي في عدم تطور مصطلحيتنا الحديثة. وتستدعي الاستفادة من تلك المصطلحية معرفة عميقة ودقيقة بما تحمله تلك المصطلحات من دلالات ومعان، من ناحية، ومن ناحية ثانية، قدرة على التعامل معها بكيفية جديدة تمكننا من توظيفها التوظيف الملائم.

1 . 2 . **المصطلح المترجم:**

إن المصطلحات السردية التي توظف في الدراسات السردية الحديثة والمعاصرة ذات خلفيات نظرية ومعرفية متعددة. إنها تستفيد من اللسانيات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، والعلوم الجديدة مثل العلوم المعرفية وعلوم الأعصاب والمعلوميات وغيرها. وعلاوة على ذلك تتعدد الاجتهادات والنظريات والمقاربات. قد تستعمل هذه النظريات مصطلحات موحدة، مثل السرد، والتبئير، والسردية وسواها، ولكن دلالاتها تختلف باختلاف المرجعيات والمقاصد والاتجاهات. فمثلاً مصطلح "السردية" (Narrativity) عند المشتغلين بالسرديات ليس له نفس المعنى عن السيميائيين. والمصطلح نفسه في السرديات الكلاسيكية التي ظهرت خلال المرحلة البنيوية ليس له نفس المعنى في مرحلة ما بعد البنيوية، أو لدى اجتهادات الباحثين، وهم يسعون إلى تطوير السرديات مع ما صار يعرف بالسرديات ما بعد الكلاسيكية. نرمي من وراء تسجيل هذه الملاحظة حول المصطلح الأجنبي الواحد وما يعرفه من اختلافات بحسب الاتجاه أو الزمن إلى تأكيد أن له تاريخاً وخصوصية بدون مراعاتها لا يمكننا أن نوظفه التوظيف الملائم.

ساهم انعدام بذل الجهد المضاعف في فهم أصول تلك المصطلحات، والنظريات التي تتضمنها، والاتجاهات التي توظف في نطاقها لدى من لا يتقنون أي لغة أجنبية إلى الاقتصار على ما توفره لهم بعض تلك الترجمات بغض النظر عن مصداقيتها أو دقتها. ونحن نعرف الطريقة الاستعجالية التي تترجم بها نصوص بعض الباحثين الرائجة، والتي يشجعها بعض الناشرين. وتبدو الآثار السلبية لهذه العلاقة التي نقيمها مع المصطلحية الأجنبية في كون بعض الباحثين يخوضون، للأسف الشديد، في موضوعات جديدة جداً، ولا تجد في مراجعهم التي لا تعد ولا تحصى أي مرجع أجنبي؟ إن الاكتفاء بترجمات متعددة، ومختلفة لا يعني سوى أنهم يتعاملون مع المصطلحات الأجنبية بـ"براءة تامة" لا تكرس سوى المشاكل وسوء الفهم، والفوضى الذي يؤدي دائماً إلى ارتباك القراءة، والتسيب.

إذا كان هذا واقع من يجهل أي لغة أجنبية، نجد الأمر نفسه مع من يعرف إحدى تلك اللغات. فعندما يكون الهم الأساس ينصب على فهم معنى المصطلح الأجنبي بهدف توظيفه في التحليل، أو الترجمة، في غياب وعي تام بالمصطلح، يتم الاستئناس بالرجوع إلى المعنى المعجمي للكلمة كما تقدمه المعاجم الثنائية، أو المعنى العام الذي تقدمه المعاجم اللغوية دون تمثل الفروقات الدقيقة بين المصطلحات، أو كيفيات استعمالها حسب السياقات التي توظف فيها.

إن الاقتصار على لغة أجنبية واحدة، والعمل على الترجمة منها يتوقف على الاعتماد على ما هو متداول في إحدى تلك اللغات، وهو بالضرورة مختلف عما هو مستعمل في لغة أخرى. إن بعض المصطلحات الفرنسية مثلاً حين تحول إلى الإنجليزية تصبح ذات سمات يطبعها بها الباحثون في هذه اللغة، وقد تكون مختلفة عن الأصل الذي ترجمت عنه. وحين نترجم هذا المصطلح الفرنسي من خلال ترجمة إنجليزية ولا نبذل جهداً في التعرف عليه في لغته الأصلية، ننقله إلى العربية بنكهة إنجليزية، قد تنأى به عن أصله اللغوي. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون الترجمات حتى بين اللغات الأجنبية تطرح مشاكل جمة، ولا سيما مع اللغتين الألمانية والسلافية اللتين تطرح مصطلحيتهما مشاكل كثيرة بالنسبة للمترجمين الفرنسيين أو الإنجليز، وهم يقرون بذلك.

ليست ترجمة المصطلحات قضية لغوية فقط، ولكنها ذات حمولة معرفية أيضاً، وأساساً. وحين لا نتمثل الأبعاد التي يحملها أي مصطلح، ونكتفي بوضع مقابل عربي له، لا يمكننا تطويره، أو تحويره، أو الاجتهاد في توسيعه. لذلك نجد المصطلحية العربية عاجزة عن التعامل مع المصطلحية الأجنبية من منظور إبداعي يجعلنا نتفاعل معها، ونطورها، ونسهم بواسطتها في تطوير المعرفة الإنسانية.

إننا ما لم نفكر بجدية في توفير السبل المناسبة لتطوير وعينا بقضايا المصطلحات، عن طريق العمل الجماعي الذي يضطلع بها المختصون، ونتجاوز النرجسية في اقتراح المصطلحات، ونطور علاقتنا باللغات الأجنبية ستظل علاقتنا العربية بالمصطلحية الأجنبية مثل علاقتنا بـ"قطع الغيار"، ننتظر من الآخر توليد مصطلحات، وتطوير غيرها، فنتمسك بها، ونرمي قطع الغيار السابقة لأنها لم تعد قابلة للاستعمال. فمن أين لنا والحالة هذه من الحديث عن مصطلحية عربية؟

يتحمل مسؤولية هذا الوضع الذي نعيشه منذ ما عرف بعصر النهضة إلى الآن الباحثون والأكاديميون والمؤسسات الجامعية المختلفة التي لم تتأسس على أرضية البحث العلمي، ولكن على خلفية التلفيق والتسيب والفوضى. وعندما نعود الآن إلى ما أنتجه العرب من مصطلحات في

مختلف العلوم التي انشغلوا بها لا يمكننا إلا نحس بأننا بعداء كل البعد عما بذلوه من مجهودات في الإبداع والعطاء، وأن كل ما نقوله عن الحداثة وما بعدها، ليس سوى ذر الرماد في العيون الذي نخفي به تخلفنا الفكري وعجزنا العقلي. ويتأكد لنا ذلك أكثر عندما نتعرف على ما تعرفه المصطلحية الأجنبية من ثراء وتطور، دائمين. ويكفي أن ننظر في كثرة المعاجم الخاصة بالمصطلحات في مختلف أصناف المعرفة، وفي اختصاصات فرعية دقيقة، لنقف على أنهم في هذا يقدمون نماذج لما عرفته الثقافة العربية في عصورها الذهبية، وحتى التي نسميها خطأ، بعصور الانحطاط. وفي هذا أكثر من دليل على أن تطور المصطلحية في ثقافة ما يعني أنها ثقافة مزدهرة، ومنتجة لمعرفة وفكر جديدين.

2. **تجربة شخصية:**

حاولت منذ بداية الثمانينيات ترجمة هذا الوعي في تعاملي مع الاختصاص الذي اقتنعت به، وراكمت فيه دراساتي خلال أربعة عقود من الزمن. سأحاول ضرب بعض الأمثلة من مصطلحات رائجة ومتداولة في الاستعمال الغربي والعربي، وأبين الطريقة التي اشتغلت بها في اقتراح مصطلحات ذات حمولة عربية، وتراعي ما يقابلها في الدراسات الأجنبية.

2 . 1 . **السرديات والسردية:**

استعملت مصطلح "السرديات" ترجمة لـ" Narratology" للدلالة على العلم الذي يدرس السرد. تعددت الترجمات العربية لهذا المصطلح. فهناك من استعمل: القصصيات، أو علم القصة، أو السردية، أو علم السرد، أو السردولوجيا، أو السردانية، إلخ. لقد اخترت هذا المصطلح من كلمة "السرد" لأني رأيتها محايدة بالمقارنة مع المصطلحات القريبة منها. فالحكي، والقص، مرتبطان بنوعين سرديين هما الحكاية، والقصة. ولذلك اخترت استعمال كلمة "السرد" (Narrative /Récit) لأنها أعم من الدلالة على أي نوع، ولذلك قدمتها بصفتها "جنساً". والجنس أعم من النوع، كما نجد ذلك عن العرب القدامى. إنه يتسع لأنواع سردية متعددة. فنحن نقول: سرد لائحة من الأسماء، وقائمة من الأدوات، وسرد قصة، وما شابه ذلك.

كنت قد اعتمدت في الثمانينيات استعمال مصطلح "الحكي" كمقابل لـ (Narrative) تمييز لها عن السرد (Narration) الذي يعني صيغة الخطاب التي يضطلع بها الراوي لتقديم القصة (telling/ Narration)، والتي بها يتميز السرد عن غيره من الخطابات. ولقد استعملت هذه الصيغة (Narration) في الدراسات السردية الغربية كمقابل لصيغة العرض (Showing / Repésentation) وهي الصيغة التي

تتحاور فيها الشخصيات. لكني عدلت عن التمييز بين الحكي والسرد، دفعا للالتباس، فجعلت السرد يأخذ معنيين: عام وهو اسم الجنس (Narrative) الذي يتضمن أنواعا سردية، ومعنى خاصاً هو الصيغة (Narration) التي يضطلع بها الراوي في تقديم القصة أو المادة الحكائية (Histoire /Story). وبذلك صار تعريفي للسرديات: العلم الذي يدرس السرد باعتباره جنساً يتضمن أنواعاً سردية، من جهة (وهذا هو المعنى العام)، وانطلاقاً من الصيغة التي يتميز بها عن غيره من الخطابات (المعنى الخاص)، من جهة ثانية. ومن مادة "السرد" صغت "السرديات" بتحديد موضوعها الذي هو "السردية" (Narrativity)، أي الخاصية التي يتميز به الخطاب السردي عن غيره من الخطابات الأخرى، وهي على وزن "الأدبية"، بناء على أن أي علم لا بد له من موضوع محدد.

لم تكن الترجمة بالنسبة إلي هي فقط وضع مقابل عربي للفظة أجنبية. كان وراء هذا الاختيار، التشديد على البعد العلمي من جهة الذي أجده في لاحقة الاستعمال الأجنبي (Logy)، لأنني أومن بالعلم ضد الإيديولوجيا أيا كانت توظيفاتها. ومن جهة أخرى لاقتناعي بأن الاستعمال العربي لما صار يعرف بالمصدر الصناعي (ية)، لا يدل على البعد العلمي لأن العرب استعملوه لنقل الكلمة من الوصفية إلى الاسمية. وكل الكلمات الرائجة في العربية حالياً والتي تنتهي باللاحقة "ية"، لا تدل العلم، ولكن على المذهب أو النزعة، وهي ما يقابلها في الفرنسية والإنجليزية اللاحقة (isme) فنقول الوجودية، والمثالية، والتفكيكية، وما شابه. أما ما يتصل بالعلم، فقد استعمل له العرب الكلمة متصلة بجمع المؤنث، فبرز ذلك من خلال الطبيعيات، والرياضيات، والخلقيات، والإنسانيات، والإسلاميات، وسواها. وهو ما يقابل في اللغة الأجنبية (Logie /Logy)، أو (tique/ tics)، فنجدهم يستعملون مثلاً، (Sémiologie)، أو (Sémiotique/ Semiotics). إن الفرق بين اللاحقتين (ism)، و (Logie /Logy) هو ما يحدد طبيعة الاختصاص المراد تشكيله: أهو نزعة، أو مذهب أو علم؟ فلماذا لم يقترح تودوروف، مثلاً، مصطلح (Narratism ، أو Narratique) في تسمية العلم الذي يبحث في "السردية (Narrativité)، وسماها (Narratologie) ، ولقي ذلك استحساناً وانتشاراً. إن الفروق بين اللواحق في اللغة الأجنبية له معنى، ودال على اختيار معرفي. لقد كان المراد أن تكون السرديات علماً خاصاً، وهذا ما اشتغل به رواد السرديات. قد يقول قائل: لماذا لم يقترح اللاحقة (tics/tique)، فنقول (Narratique/ Narratics)؟ ولمن يدرك جيداً الفروقات بين الأشياء، سيكون جوابه هو: إن السرديات فرع من البويطيقا (Poetics / Poétique)،

وهي علم كلي يهتم بالخطاب الأدبي. ولا يمكن لعلم فرعي له خصوصية، ويريد أن يكون شاملاً ويرمي إلى تأكيد خصوصيته عن غيره من فروع البويطيقا التي لم تتشكل، ضمنها علوم، كما تشكلت السرديات، إلا أن يشدد على هذا البعد العلمي في التسمية. هذه هي الخلفيات التي كنت أنطلق منها في التمييز بين المصطلحات الأجنبية، وفي اقتراح ما يتصل بها عربياً. ولقد قر قراري على هذا منذ بداية الثمانينيات، وبرز مصطلح السرديات علماً، والسردية موضوعاً، منذ كتابي "القراءة والتجربة" (1985)، وهو ما أستعمله دائماً، وإلى الآن في مختلف كتاباتي. ولقد صار مصطلح السرديات شائعا عربيا. ولكنه حرف عن أصله الذي أريد له، فصار لا يخلو من التباسات متعددة. فبعض الباحثين العرب، للأسف الشديد، يستعملها للدلالة على "النصوص" السردية؟ ترجمة لـ (Grands Récits / Great Narratives) المصطلح الذي اقترحه ليوطار للدلالة على ما أقترح تسميته بـ"المرويات الكبرى"، للدلالة الخاصة التي يحملها. ولقد أدى هذا الالتباس إلى استعمال "السرديات" بمعنى العلم الذي يبحث في سردية العمل السردي، وبمعنى النصوص السردية. وهذه واحدة من مشاكل الترجمات العربية.

إن الوعي الذي قادني إلى تبني تلك المقابلات العربية لما يتصل بالسرد لا يتعلق فقط بالانتباه إلى خصوصية المفردات الأجنبية وما تعرفه من سوابق ولواحق، ولكنه أيضاً إلى محاولة وضع "السرد" ضمن أجناس الكلام العربي (نظرية الأجناس)، ما دمت قد اعتبرته جنسا عاما يتضمن أنواعاً سردية متعددة (المقامة، القصة، الرواية، ،). ولقد فرض علي ذلك إعادة النظر في أجناس الكلام العربي، لأني رأيت أن نظرية الأجناس الأدبية الأرسطية ظلت هي المهيمنة على تصورنا للأدب العربي وأجناسه. لم أكن مقتنعا بها لأنني أومن بأن الإبداع الأدبي العربي عرف صيرورة مختلفة عن تلك التي عرفها الإبداع الغربي. ولذلك انطلقت من "الكلام" العربي للشروع في تحديد أقسامه، وأجناسه. ولقد قدمت في كتابي "الكلام والخبر" (1997) خطاطة عامة لأجناس الكلام العربي، ووضعت ضمنها "الخبر" باعتباره نواة أي عمل سردي. وتبين لي أن كلمة "خبر" هي الترجمة الدقيقة التي يمكن أن تقابل كلمة (Récit) الفرنسية، و (Narrative) الإنجليزية. كما أنني فكرت في جعل مصطلح "الخبريات" مقابلاً لـ (Narratology)، ولكني عدلت عن ذلك كما بينت أعلاه، لأن الخبر، مثله مثل الحكاية، والقصة، من الأنواع السردية. ورغم أن كلمة (Récitology) قد اقترحها بعضهم لتكون بديلاً لـ (Narratology)، ولكنها لم تنتشر ربما للسبب نفسه الذي جعلني أقترح مصطلحاً غير متصل بنوع

محدد، واختيار مصطلح عام، وهو السرد. ففعل سرد مثله مثل حكى، وقص، وأخبر، وروى، ولكننا لا نجد في الإنتاج العربي نوعاً محدداً يتصل به، على عكس الأفعال الأخرى، حيث نجد: الحكاية، والقصة، والخبر، والرواية. فكان مصطلح السرد بذلك محايداً، وغير دال على نوع معين.

2 . 2 . الراوي والسارد:

كما وقع تعدد في ترجمة مصطلح السرديات عربياً، تعددت ترجمات ما اقترحت منذ بداية اشتغالي مصطلح "الراوي" كمقابل لـ (Narrator/ Narrateur) ، لأنني كنت أشتغل بالسيرة الشعبية التي تبتدئ أغلب وحداتها السردية بعبارة: "قال الراوي"، وهي الصيغة الشائعة في التراث العربي. فالشاعر له راو، ورواة القصص والحديث. لقد استعمل في الترجمات العربية: الراوي والحاكي والقاص والسارد. والمصطلح الذي ذاع وانتشر إلى جانب الراوي في الكتابات العربية هو "السارد". وفي ضوء جعل المصطلحات السردية التي أوظف منسجمة ومتكاملة أستعمل مصطلح "السارد" من اسم الجنس نفسه (السرد) للدلالة على منتج الخطاب السردي، تماما كما نقول الشعر والشاعر. واستعملت مصطلح "الراوي" كمقابل لـ (Narrator). إني أرى أن مصطلح الراوي في العربية أدق في التعبير من "السارد" التي هي ترجمة حرفية، للمصطلح الأجنبي، والتي يستعملها الباحثون العرب. وبهذا صار السارد عندي هو المؤلف، والراوي هو الصوت السردي الذي يوظفه السارد لتقديم المادة الحكائية أياً كان نوعه.

3. على سبيل التركيب:

إن قضايا المصطلح الأدبي العربي عامة والسردي خاصة كثيرة ومتعددة. وبدون فتح نقاشات جادة وعلمية حولها لا يمكننا أن نتطور. ولما كان المشتغلون بالسرد العربي قديمه وحديثه متعددي المشارب والخلفيات فإن الحوار بينهم حول المصطلحات يعد مدخلاً للسعي إلى توضيح تلك الممارسات لتدقيق المصطلحات وتقريبها إذا لم ننجح في توحيدها.

الأسس المعرفيّة للمصطلح النقديّ العربيّ الحديث



د. طارق مقبل
ناقد سوري

المصطلحات هي البنية الأساسية التي تتحدَّد بوساطتها ماهية جميع العلوم والمعارف الإنسانية وحدودها، والمصطلحات في العلوم المادية التجريبية مثل علوم الفيزياء والكيمياء والرياضيات تكاد تكون موحّدة وثابتة في التعريف والاستعمال والتطبيق لدى جميع الأمم والشعوب، ولكنها في العلوم الإنسانية من مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الأدب تختلف من مكان إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، لأنها تخضع حينئذ لطبيعة الأنساق الثقافية والاجتماعية التي انبثقت منها.

والمصطلح أو الاصطلاح هو العلامة اللغوية المُتواضَع عليها من فئة متخصصة للدلالة على مفهوم أو تصوُّر أو تعريف محدَّد، وقد تكون هذه العلامة لفظة مفردة أو تركيباً إضافياً أو جملة، و"العلامة لدى فرديناند دوسوسير تتكوَّن من دال ومدلول، والدال هو الشكل الذي تتخذه الإشارة، والمدلول هو التصور أو المفهوم الذي تُحيل عليه"(1)، وبينهما علاقة غير مباشرة يحدِّدها المؤول وهو "العنصر الذي يسمح بالإحالة المرجعية بين الدال والمدلول وفق شروط معينة"(2)، ويُفترض بالمصطلحات أن تدل دلالة دقيقة على المفاهيم التي تشتمل عليها، وأن تحدِّد الآليات الإجرائية التي تُطبَّق في الحقل المعرفي وفقاً لها، ولهذا فإن أي اضطراب في تحديد العلامة دالّاً ومدلولاً وإحالةً سيؤدي بالضرورة إلى خلل في توظيف المصطلح وفي آليات تطبيقه ونتائجها، وينطبق هذا التصور على جميع المصطلحات بما فيها

المصطلح النقدي، بل إن المصطلح النقدي أكثر حساسية لمواضع الاستعمال والتأويل والتطبيق، بسبب طبيعة المادة التي خُصِّص للتعامل معها، من حيث هي مادة فنية مرنة قابلة لتعدد التأويلات.

إن المصطلح في الأساس منتَج حضاريٌّ، فلمّا كانت الحضارة العربية حضارة منتِجة استطاع الدارسون والباحثون العرب أن ينتجوا المصطلحات الخاصة بهم، ولكن بسبب التراجع الحضاري الذي يعيشه العرب حالياً والذي تزامن مع وجود ثورات معرفية لدى الحضارات الأخرى، ولا سيما الغربية منها، اضطر العرب إلى اقتراض المصطلحات من غيرهم في شتى أنواع العلوم والمعارف، ومن هنا ابتدأ ظهور المشكلات التي صاحبت هذه الحاجة أو تلك الرغبة في الاقتراض، والتي تمثّلت في أن اقتراض المصطلح يستدعي مقابلة الدال اللغوي الأجنبي بدالٍ من اللغة العربية، وقد أدى اختلاف طبيعة اللغتَين المنقول منها والمنقول إليها، وتنوع الجذور اللغوية الأجنبية التي تأسَّس عليها المصطلح مثل الجذور اليونانية أو الجرمانية، وتفاوت مقدرة المترجم على إيجاد المقابل الأكثر ملاءمة للاستعمال العربي مرتكزاً على طرائق "الاشتقاق والمجاز والإحياء والتعريب والنحت"(3)، وتعدد روافد الترجمة ما بين اللغات الأجنبية، ولا سيما الإنكليزية والفرنسية، إلى فوضى اصطلاحية، فتعدَّدت المسميات العربية للمصطلح النقدي الأجنبي نفسه، ونجد مثل ذلك في المصطلحات الآتية:

"Romanticism, Semiology, Deconstruction, Structuralism, Poetique"(4)

ومن ثمَّ وقع اختلاف في آليات التطبيق وفي النتائج الصادرة عنها التي وصلت إلى حدٍّ التناقض في بعض الأحيان، وقد نشأت مشكلات أخرى بسبب اختلاف المرجعية المعرفية والأنساق والاجتماعية التي تكوَّن فيها المصطلح فيما بين الثقافتين العربية والأجنبية، ولا سيما أن الثقافة العربية ثقافة يقينية في مجمل مواضعاتها، في حين أن الثقافات الأجنبية بصفة عامة تتحرك تحرّكاً جدلياً مستمراً بين ضفَّتَي الشك واليقين، ولهذا تبرز أهمية الاستقصاء المعرفي لجذور المصطلحات في منابتها الأصلية من أجل ضمان إمكان تطبيقها ومن ثم الاستثمار الفعّال لهذا التطبيق في المنظومة الثقافية العربية، وإن هذه الجذور في الغالب الأعم جذورٌ فلسفية أساساً، ومن دون إعمال الفكر النقدي الفلسفي في مختلف جوانب المعرفة سيصبح من الصعب، بل من المُحال، الوصول إلى معرفة عميقة بهذه المصطلحات ومن ثم بالجوانب الملائمة للاستفادة منها بما يتّسق مع الحاجات المعرفية في البيئة الإبداعية العربية، مع الأخذ في الحسبان أنه من غير الممكن افتعال قطيعة معرفية مع المصطلح النقدي الأجنبي بحجة المحافظة على الخصوصية النقدية العربية أو بحجة

الاكتفاء بما جاء في الموروث النقدي العربي أو بحجة انتظار تكوين نظرية نقدية عربية، لأن التعامل مع هذه المصطلحات أصبح ضرورة واقعية بسبب وجود أنماط إبداعية مغايرة لما كان يصلُح أن تُطبَّق في دراسته النماذجُ النقدية العربية الموروثة، ولأن هذه المصطلحات قد غدت نتيجة سَعَة التداول وكثرة الاستعمال مصطلحات عالمية قارّة لدى جميع الثقافات والشعوب والحضارات، والأصل أنه لا ضير في نقل المصطلحات النقدية الأجنبية إلى حقل الدراسات النقدية العربية بشرط تمثُّلها تمثُّلاً معرفياً عميقاً وتطويعها لما يناسب الأسلوبيات العربية الحديثة في مختلف الأجناس الإبداعية، بما يمهِّد الطريق لابتكار المصطلحات النقدية التي تحمل طابع الخصوصية العربية، والمفترض لتحقيق ذلك ألا يظل التركيز مستمراً على مشكلات المصطلح، إذ ليست الأولوية متعلقة باللفظ الدال على المصطلح وإنْ كثُرت مرادفاته، وإنما الأولوية في استيعاب مفهومه العام وما يتفرّع عنه من آليات إجرائية تطبيقية.

الهوامش:

(1) يُنظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص46 ـ47.

(2) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص88.

(3) يُنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الجزائر ـ بيروت، منشورات الاختلاف ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص80 ـ98.

(4) يُنظر: منتهى الحراحشة، من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 6، العدد 2، 2009، ص205 ـ 207.



التعبير النقدي في الجاهلية

أ.د. عبد الكريم محمد حسين

ناقد وباحث سوري

العملية النقدية تتلخص بموقف الناس من العمل الإبداعي شعراً أو نثرا، رسماً أو نحتاً، موسيقياً أو راقصاً، وقد جعل قدامة بن جعفر علوم الشعر خمسة (علم لفظه "لغته" وعلم معانيه "فكرته" وعلم وزنه "موسيقاه" وعلم قافيته "إيقاعه" وعلم نقده معرفة جيده من رديئه) مما يوجب على ناقد الأدب ثقافة لغوية وفلسفية وفنية موسيقية وإيقاعية وقدرة طبعية نقدية، جعل الصولي صفات النقاد دالة على موجبات ثقافتهم التي يوجبها النص العربي في مجاله بنيةً وفضاءً؛ فقال: ((ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتّقدت قرائحهم، وتنبهت فِطنُهم، وراضوا الكلامَ، ورووا وميّزوا.))(1)

فأول صفة أن يكون مطبوعاً على النقد، مُلْهَماً موهبةَ النقد، والنقدُ في تكوينه النفسي نحيزةٌ، وأن يخلو طبعه من العلل العارضة؛ لأن النفوس كالأبدان يعرض لها من العلل ما يعرض للأبدان. وهو الاستعداد الفطري للنقد.

وثاني الصفات اتقاد القريحة فاستعار الاتقاد من النار؛ ليجعل الأعمال الإبداعية بين يدي الناقد كالوقود في تنور الإبداع، يريد سرعة الاستجابة.

وثالثها تنبه الفطن في الكشف عن الأعماق أو كسر طوق الألفة في تناوش القريب مما لا يؤبه له، وذكر محرضات الإبداع: ترويض الكلام البعيد من ألسنة الشعراء وسياسته ليكون شعرياً منضبطاً، بتداوله من جديد وتوظيفه على نحو جديد، ورواية الأشعار أو الأخبار الجامعة للنثر والشعر معاً، وذكر البصيرة النقدية المائزة جيد الشعر من رديئه.

هذا ممر صغير لبيان ما وراء النقد في العصر الجاهلي، مستنبط من عمل النقاد في تناوش أشعار الجاهلية وغيرها؛ لأن النقد موقف إنساني من الإبداع -مهما يكن- تختلف صوره، وتبقى حقيقته ثابته، وآلته الخفية واحدة، يستبينها من له بصيرة على نفسه.

كان تساؤل أستاذنا د. شكري فيصل -رحمه الله-: هل هناك مصطلح نقدي في النقد الجاهلي؟ وكان جوابه سنة 1977م غيابَ المصطلحِ النقدي، وأن الناقد الجاهلي يعبر بالصورة؛ لأنه يفتقد المصطلح النقدي، منطلقاً من تصوره لأطوار المصطلح، وأن التعبير بالصورة يعد أولى الخطوات في بناء المصطلح، ومثال ذلك قول قريش لعلقمة الفحل: ((عن حماد الراوية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريش. فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه منها كان مردوداً. فقَدِمَ عليهم علقمةُ بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها(2):

هَلْ ما عَلمتَ وما استُودعْتَ مكتومُ
أم حَبْلُها أَنْ نأتكَ اليومَ مَصرُومُ

فقالوا هذه سِمطُ الدَّهرِ ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم(3):

طَحا بكَ قلبٌ في الحِسَانِ طروبُ
بُعَيْدَ الشَّبابِ عَصْرَ حانَ مَشِيبُ

فقالوا هاتانِ سِمطا الدهر))(4)

فسمط الدهر صورة، لأن السمط في اللغة السلك، وهو جزء من القلادة، والعرب تعبر عن الشيء بجزء منه، والدهر متزين بهذه القصيدة كأنه عروس للأيام والليالي؛ لتجديد المتعة بهذه القصيدة الخالدة خلود الدهر، ومعلوم أن الزمان يذكر والمراد أهله عند العرب كما يذكر المكان والمراد أهله. فثمة حكم بمتعة القصيدة وزينتها وجمالها وخلودها.

ولكل قصيدة منهما شخصيتها، لكنهما متفقتان بالزينة والمتعة والجمال، وتباهي الدهر بهما معاً، والأولى كانت أشد حضوراً فقد بقيت حاضرة في أذهان قريش بعد عام تصرم، وبقيت حاضرة لقولهم (هاتان) في إشارة إلى القصيدتين ما لم يكونوا استعادوه إنشادَ الأولى مرة أخرى. والدهر قد رأى ما قدَّمَهُ الأوائل، ويرى ما قدمه أبناء زمانه، ولشدة اعتداده بهما سيبقيهما زينة له، وأنتم تنظرون. ويمكنك أن تضيف إلى ذلك مؤيداً الشيخَ الفيصل بمقولات البدوي ربيعة بن حذار الأسدي:

((أما عمرو فشعره برود يمنية تنشر وتطوى. وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك.

وقال لقيط في خبره، قال له ربيعة بن حذار: وأما أنت يا زبرقان فشعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ولم يترك نيئاً فينتفع به.

وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء. وأما أنت يا علقمة بن عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء))(5)

فصورة شعر عمرو بن الأهتم برود يمانية أي كعباءات اليمن، والعباءة تنشر للمناسبات، وتطوى بانتهائها كما يفعل شيوخ القبائل. فهل أراد أن شعره شعر مناسبات؟ وهل أراد زركشة الشعر أو أراد شفافيته عن مضمونه كالعباءة التي تشف عما بعدها من ثياب لابسها؟!! تلك صورة تناولت شكل الشعر وزخرفته ومادته معنى ومبنى.

والحكم على شعر الزبرقان بروايتين: الأولى أنه شعر يجمع أطايب الجزور (الناقة أو البقرة) إلى ما دون ذلك من خبيث اللحم، والخبيث إذا جُمِعَ بالطيب غلبه وأفسده. واختيار اللحم إشارة إلى موقدة الإبداع التي ضعفت فلم تنتج لحماً ناضجاً تقبله النفس، ولا تعافه. فحضور الذوق في تناول الشعر واستساغته أمر لا مفر منه، وشعر الزبرقان: قول موزون مقفى ذو معنى كما يقول قدامة في تعريف الشعر(6) ، ومع ذلك كان مردوداً لطعمه وفساده من غير هذه الجهات. فليست أركان الشعر كافية لقبول النقاد أو المتلقين له (علماً أن ربيعة كان كاهنَ(7) نجد من العرب العارف بأعرافهم في الشعر والعادات والتقاليد الشعرية أيضاً).

وظل اللحم والتذوق في الرواية الثانية حاضراً في قوله: (وأما أنت يا زبرقان فشعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ولم يترك نيئاً فينتفع به.) فالنضج أحضر موقدة الإبداع، فأومأ إلى أن الزبرقان لا يترك تجربته تأخذ حقها من نار الإبداع؛ لتنضج، وتستسيغها الأنفس، وتُقبل عليها بيد أنه يتعجل في إخراج شعره من الموقدة فلم يتركه يختمر ثم ينضج.

وأشعار المخبل كالشهب أو النيازك المتساقطة من السماء، فمن أصابه هجاؤه احترق، ومن أصابه مديحه سما وارتفع، والعبارة ثناء ومدح لشعره في هذه الرواية، ولما عدت إلى أشعاره لاختبار هذا الحكم لم أجد له مصداقية، فدلني ذلك أن العبارة منحولة لربيعة بن حذار الأسدي، فهي رواية تمجد شعر المخبل مبناها الانتصار لشخصه لا لشعره، ولو أراد التوكيد ضرب لنا أمثلة من شعره تؤكد قوله، لكنه جعل عبارته غامضة مغمضة العينين، وهي تعطيه فوق حقه كثيراً.

تقابلها رواية أخرى مبناها تحقير ميسم الشعر عند المخبل تقول: ((**وأما أنت يا مخبل فإنك قصرت عن الجاهلية ولم تدرك الإسلام))(8)** فجعل شعره مقصراً في تحقيق طوابع الشعر الجاهلي وسماته، ولم يحقق شيئاً من الشعر الإسلامي المحيط به. وهي عبارة تجعله في الحضيض، منبعثة منها رائحة الكراهية لشخصه وشعره معاً، وهي في ظني منحولة أيضاً على لسان ربيعة بن حذار.

وأعدل الروايات مقولته في الرواية الأخرى وأقربها إلى الإصابة: ((**وأما أنت يا مخبّل فإنّ شعرك قصّر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم**))(9) فجعل شعره أدنى من أشعار الشعراء الذين سمع لهم في الرحلة الخلوية: الزبرقان، وعمرو وعلقمة الفحل، ورفع أشعاره فوق أشعار غيرهم ممن هو دونهم.

والتفت إلى علقمة الفحل فقال له: ((**وأما أنت يا علقمة فإن شعرك كمزادة قد أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء.**))(10) فوجد شعره محكمةً صنعتُه كأنه قربة ماء، تضم الماء رمز الحياة فيها، وتمنعه من الاختلاط بغيره، ولا يمكن الوصول إلى مضمونه من غير فوهته، أو تمزيقه، فمداخله محددة.

وإذا أردنا الكشف عن طريقته في ترتيب أحكامه وجدناه حكم على شاعرين حكماً سلبياً أحدهما الزبرقان الذي خلط أطايب الشعر وخبائثه معاً، أو من يتعجل بإظهار شعره قبل اختماره. والآخر المخبل وقد قصر شعره عن شعر أهل المجلس، وارتفع عن أشعار غيرهم، وإن شئت الذي قصرت خطاه عن اللحاق بمياسم أهل الجاهلية ومياسم أهل الإسلام في أشعارهم.

وأعطى شاعرين من شعراء المجلس حكمين إيجابيين هما عمرو بن الأهتم الذي جعل أشعاره زينة لكنه شعر مناسبات ينشر في المناسبة، ويطوى بعدها. ولو كان ذلك يحمل غمزاً في الشعر بيد أن جمال العباءة وشفافيتها وزركشتها وجمالها بانعكاس الضوء عليها. فكان التركيز على ظاهر مبنى الشعر أكثر من مضمونه.

وأعطى شعر علقمة الفحل حكماً إيجابياً يتناول مبنى الشعر وفحواه، وربطه بالماء والقربة، فكانت صنعة القربة لمبنى الشعر، وكان ماء القربة دالاً على موضوعات الشعر الحية.

فإذا كان ربيعة بن حذار يرتب الشعراء من الأدنى إلى الأعلى، ولم يكن تصرفاً من الراوي فإن الزبرقان أدناهم منزلة، والمخبل أوسطهم منزلة وأعلاهم علقمة إن لم يكن نظيراً لابن الأهتم الذي شف شعره عن روحه ومحتواه على توهجه في عيون الناظرين إليه.

كان التعبير بالصورة نيابة عن المصطلح النقدي في غيابه، وكان ذلك طبيعياً؛ لأن لغة النقد من جنس لغة الأدب فنية مثله.

الوراقة :

1. أشعار الشعراء الستة الجاهليين، اختيار يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري (415 -476هـ) بيروت -دار الآفاق الجديدة، ط، 1979م
2. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت -مؤسسة جمال عبد الناصر لطبعة مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية] د.ت[
3. ديوان علقمة الفحل، بشرح الأعلم الشنتمري، حققه: لطفي الصقال، ودرية الخطيب، حلب -دار الكتاب العربي، ط1، 1389هـ -1969م
4. المصون في الأدب، المصون في الأدب، لأبي أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (المتوفى: 382هـ) المحقق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1984م
5. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي (963هـ) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت -عالم الكتب، 367هـ -947م
6. الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(-384هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة -دار الفكر العربي، 1385هـ -1965م
7. نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، لابن سعيد الأندلسي (610 -685هـ) تحقيق: د. نصرت عبد الرحمن، عَمَّان -مكتبة الأقصى، 1982م
8. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت -دار الكتب العلمية،]د.ت[

الهوامش:

(1) المصون في الأدب: 6

(2) ديوان علقمة الفحل: 50

(3) ديوان علقمة الفحل: 33

(4) الأغاني: 21/ 201

(5) الأغاني: 13/ 197 -198

(6) انظر: نقد الشعر: 64

(7) انظر: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب 1/ 398

(8) معاهد التنصيص: 1/ 178

(9) الموشح: 96

(10) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: 1/ 141

النقد الأدبي وسلطة المصطلح



د. عبد الله الشاهر

ناقد وباحث سوري

الحديث عن النقد ليس مجرد حديث عن عامل حضاري مهم، وإنما هو حديث عن عامل العوامل ومفجر الإمكانات.. فالتعليم مثلاً من دون النقد لا يكون مجدياً بالمستوى المتوقع، بل ربما ضرره يكون أكثر لأنه يوسع دائرة المسلمات، ويزكي الأوضاع، ويرسخ السائد، ويوهم الدارسين بامتلاك الحقيقة، إنه يعوّدهم على التلقي والقبول دون مساءلة، فيبقون تابعين وغير قادرين على التفكير المستقل، ذلك لأنهم لم يعتادوا على التساؤل ولم يتدربوا على تحليل الآراء والمواقف والأحكام ومحاكمتها.

إن غياب الفكر النقدي يعني استمرار الوثوق الأعمى، وهيمنة المسلمات، وجمود الأفكار، ومن ثم غياب التطور الحضاري، فالأصل في الثقافات أنها محكومة بقانون القصور الذاتي، ولا يحررها من هذا الدوران العقيم سوى الفكر النقدي بأبعاده.

إذاً الفكر النقدي شرط مبدئي لازدهار المجتمع وتطوره، فكل محاولات التحديث، وكل جهود التنمية، وكل نشاط التعليم والإعلام والتثقيف تبقى كليلة وعاجزة ما لم تكن مصحوبة بالنقد. إن تأسيس الفكر النقدي كان سبقاً عظيماً مدهشاً للثقافة اليونانية في القرن السادس قبل الميلاد حققوا من خلاله تغييراً نوعياً في الفكر البشري، وهذا السبق العجيب هو الذي مكّن الأوربيين من أن يفلتوا من أسر المسلمات في العصر الحديث، وهو الذي علمهم مداومة المراجعة، واستصحاب الشك واستبعاد

الوثوق، وهو الذي أشبعهم بروح المغامرة واقتحام المجهول..

ومن هذا المنطلق ومن صميم معركة المعرفة التي تجتاحنا كان لا بد من استشعار أهمية النقد في حياتنا العامة، والأدبية.. فهل حظي النقد عندنا بمكانة هامة..

وفي الواقع المؤشرات التاريخية تقول أن العرب عرفوا النقد لكنَّ بواعث النقد اختلفت من عصر إلى عصر..

ففي العصر الجاهلي سيطرت الانطباعية الذوقية والنظرة الجزئية من خلال مصطلح الحكم الذي يومئ إلى (النقد)..

وفي العصر الإسلامي الأول دخل منطق الدين والأخلاق دون أن يغيب الذوق في النقد أما في العصرين الأموي والعباسي أخذ النحو واللغة قيادة النقد بعد ظهور اللحن..

وبظهور التفكير البياني والفلسفي ظهرت قضايا ثنائية شغلت النقد، كاللفظ والمعنى، والشكل والمضمون والمطبوع والمصنوع..

ويعد كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي من الكتب الأولى في النقد الأدبي عند العرب، وكذلك كتاب (المثل السائر) لابن الأثير، وكتاب (سر الصناعتين) لأبي هلال العسكري، وكتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، وكتاب (البديع) لابن المعتز، وكتاب (الموازنة بين الطائيين) للآمدي، وكتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني..

فما هي المشكلة التي يعاني منها النقد العربي، على الرغم من أن محاولات جادة في العصر الحديث أخذت على عاتقها دفع الحركة النقدية والسير بها نحو التطور..

وفي ضوء الاستقراء والتأمل لما بين أيدينا من دراسات اهتمت بالنقد تبرز أمامنا إشكالية سلطة المصطلح وهيمنته على المسار النقدي، وإذا اتفقنا أن المصطلح النقدي ييسر البحث ويرسم المعالم رسماً مختصراً فإنه لا مندوحة عنه في كل دراسة، إذ ليس من مسلك للباحث إلى أي معرفة من المعارف غير ثبته الاصطلاحي، ثم إن التحكم في المصطلح هو تحكم بالمعرفة المراد إيصالها.. ولعل من أهم المشكلات التي تواجه النقد والمصطلح معاً هي:

1 ـ تعدد المصطلحات بحسب المدارس المختلفة.

2 ـ الفهم الخاطئ للمصطلح نتيجة لسيطرة معناه غير الاصطلاحي.

3 ـ الشعور بأن بعض المصطلحات تسبب في الاعتداء على حرمة المعاني التي ارتبطت بها الكلمات في الحياة العادية.

4 ـ الشعور بأن بعض المصطلحات خرج على مقاييس اللغة وذوقها ومن تلك المصطلحات القوموية والإسلاموية وأشباهها.

5 ـ الشكوى من قبل الباحثين من عدم وجود مقابلات عربية لبعض المصطلحات الأجنبية وهذه الشكوى موجودة حتى في اللغات الأخرى.

6 ـ تجاهل المصطلح النقدي والسعي لتوليد مصطلحات جديدة بطريقة اعتباطية أو انطباعية.

7 ـ سوء الترجمة لعدم إتقان اللغة المترجم منها أو إليها.

8 ـ الترجمة الحرفية وإهمال بيئة المصطلح التي تقف وراء اضطراب المصطلح وغموضه وهذه الأسباب تجعل الخلط بين الدلالة اللغوية الخاصة والدلالة اللغوية العامة في المصطلح النقدي سمة من سمات أزمته.. ومن أمثلة ذلك:

الشعر الحر: يعود استخدام مصطلح الشعر الحر إلى العام 1910 عندما استخدمه أمين الريحاني في مقدمة ديوان (هتاف الأودية) لكن هذا المصطلح إزاء أكثر من عشرة مصطلحات لأسلوب شعري واحد (الشعر الحر المنطلق، الشعر الجديد، الشعر الحديث، شعر التفعيلة، الشعر المعاصر، شعر الحداثة، شعر العمود المطور.. الخ).

البنائية: أو البنيوية أو الهيكلية، وقد استقر مصطلح البنيوية عند عدد كثير من النقاد..

السيميولوجيا: أو السيميولوجي أو السيميوتيك تقريباً أو هي علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة اللغوية، أو علم الرموز أو الدلالية، ولعل علم العلامات أقرب إلى القبول والاستقرار..

التهديمية: أو التشريحية أو التفكيكية، وقد استقرت عند كثير من الباحثين بدلالتها الأخيرة «التفكيكية» وهي منهج فلسفي نقدي دعا إليه (جاك ديريدا) منذ عام 1967 حين ذهب إلى أن (لا وجود لشيء خارج النص) فالتفكيكية تعمل من داخل النص، أي أنها قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة فالتحول فيها هو إيحاء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياه.

التناص: أو تداخل النصوص أو هو مقابل السرقة الأدبية بنظر بعض الدارسين، ويرتبط هذا المصطلح بفكرة التكرارية التي يلغي بها (جاك ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص أو التناص وهذا يعني أن أي نص هو خلاصه لما يخص من النصوص قبله.

الكتابة في الدرجة صفر: وهو المصطلح الذي استعمله (رولان بارت) عنواناً لكتابه (الكتابة في الدرجة صفر) عام 1953، وقد استعمل هذا المصطلح تسمية لصنف من الكتابة بنعوت ثلاثة:

(الكتابة الغائبة، الكتابة الصامتة، الكتابة المحايدة) وقد ترجم هذا المصطلح إلى العربية بالتالي:

(الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط، التعبير الشائع، الوضع الحيادي، الدرجة صفر، الاستعمال السائر، الخطاب الساذج، العبارة البريئة).

وهناك مصطلحات كثيرة تنوعت تسمياتها واختلف فيها وعليها حينئذ يفقد المصطلح صفة الوحدة والتوحد، فالمصطلح عندما تختلف دلالته عند مستخدميه يفقد صفته الأصلية ولا يعود مصطلحاً.

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول أن النقد العربي هو نقد لم يخرج من ماضي القدماء من جهة ولم يُعد مراجعة المفاهيم التي يوظفها، وهي مفاهيم انتفت واختفت في اختراقات الكتابة مثل «القصيدة، البيت، الوزن، القافية» بما في ذلك مفهوم المعنى، لذلك على النقد أن يعيد مراجعة نفسه بقراءة النصوص والإنصات إليها، والناقد العارف هو من يبحث عن النصوص الاستثنائية كان من كان صاحبها، لأن الشعر لا يقاس بالشخوص بل بالنصوص، والنقد عند العرب انتقائي لا يحتكم إلى النص بل إلى الشخص..

ولا يخفى على أحد أننا لا نجد في زمننا مشاريع نقدية كبيرة يمكن أن تتحول إلى مرجعية وتشكل مساحة فكرية تزيح الالتباس المعرفي وتبرئ المصطلح.

أما الجامعة فقد ساهمت في مأسسة النقد، وفي رفض الاختراقات التي حدثت في بعض التجارب التي كانت فيها جرأة كبيرة في الخروج من أسر القصيدة، والإنشاد، وفي رفض الوزن، أو الإيقاع كدال أكبر به تتحدد شعرية الإيقاع.

وهنا يجب الإشارة إلى أن هناك حدوداً فاصلة بين الدراسة الأكاديمية والنقد الأدبي فالجامعة لا تكوّن مبدعين ونقاداً وروائيين وشعراء ولكنها تكوّن مدرسين، ذلك أن الجامعة وحدها لا تصنع الثقافة، لأن الثقافة أسلوب حياة وسلوك، ذلك لأن الجامعة تعلم الطريق الصحيح لإنجاز البحث العلمي، وعلى الآخر أن يتعلم كيف يمكن أن يكون مبدعاً.

وانطلاقاً من كل ما تقدم يمكن تثبيت بعض المقترحات الآتية:

1 ـ تأصيل المصطلح النقدي وفك ارتباطه مع العلوم الأخرى.

2 ــ العمل على وضع معجم اصطلاحي خاص بمصطلحات النقد الأدبي، يضع قواسم مشتركة ومقبولة بين المترجمين والباحثين والنقاد.

3 ـ تأسيس بنك المصطلحات النقدية والذي بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدمة.

4 ـ إعادة النظر في الكثير من المصطلحات المتداولة التي استخدمت بطريقة اعتباطية ولم تكن دقيقة. (الشعر المنثور ـ الشعر الحر).

5 ـ حل الإشكال الناجم أحياناً عن ترجمة المصطلح بالاعتماد على دلالة المصطلح المعرفية لحل أي لبس أو اختلاف.

6 ـ تشجيع المؤسسات الثقافية والجامعية والمجامع العلمية العربية، وهيئات التعريب في الوطن العربي على مواصلة العمل على نشر المعاجم الاصطلاحية.

7 ـ عقد الندوات والمؤتمرات والحلقات الدراسية الخاصة بالمصطلح النقدي العربي.

8 ـ السعي لنشر الثقافة المعجمية والمصطلحية.

وجماع القول أننا نحتاج إلى رؤية نقدية جديدة في ضوء النظريات الحديثة، وعلينا أن ننظر إلى النقد بنظرة مستقبلية تساهم في بلورة الوعي الفكري الإبداعي والثقافي عموماً في ظل التحولات التي يشهدها العالم، وأن يرتكز النقد بالدرجة الأولى على الجانب المعرفي بخصوصية النقد، وتاريخ الأفكار، وأن يمتلك الناقد قدرة على إثارة الأسئلة الكبرى، أسئلة مغايرة منفتحة على كل ما هو جمالي وإنساني، وأن يكتب الناقد بحرية بعيداً عن صرامة المنهج وإكراهات المؤسسة الأدبية، فالنقد غير التنظير، وليس إسقاط المناهج والمفاهيم على النص الأدبي، ولا تكرار المصطلحات النقدية، النقد هو القدرة على محاورة النصوص من مسافة الكتابة ومنحها حياة جديدة، حياة سابقة لزمنها، تواقة إلى المستقبل.

في المصطلح النقدي وقضاياه



أ.عبد المجيد زراقط

كاتب وناقد لبناني

قضايا المصطلح

قضايا المصطلح، في النقد الأدبي العربي، كثيرة. نتحدّث، في هذه المقالة القصيرة، عن بعض منها، محاولين الإجابة عن بعض الأسئلة التي تثيرها مقاربة هذا الموضوع.

في المفهوم

المصطلح هو وحدة لغوية ذات مرجع لغوي، أي معنى معجمي، تفارقه إلى أداء معنى يتفق أهل اختصاص ما على إطلاقه على اختراع/ استنباط ما، في هذا الاختصاص، لعلاقة ما بين المعنى المعجمي والمعنى المتفق عليه/ الاصطلاحي . وهذه الوحدة اللغوية تكون مستقلة، بمعناها المتفق/ المصطلح عليه عن المرسل والمرسل إليه والسياق. وكل مصطلح ينتظم في نظام مصطلحي لاختصاص ما، ودلالته محدّدة بدقة ووضوح. ليس من علمٍ من دون منظومة مصطلحات، فالمصطلح أداة تفكير وتحليل يركز معلومات كثيرة/ مفهوم في وحدة لغوية.

من يضع المصطلح ؟

يُطلق المصطلح على اختراعٍ ما، ما يعني الارتباط بين الاختراع وتسميته، فمن يخترع يُسمّي. وفي نظريات النقد الأدبي ومناهجه، من يضع هذه النظريات والمناهج هو الذي يضع مصطلحاتها ومفاهيمها ويسمّيها، وهو، الآن، المنتج الغربي، بمختلف مكوّناته.

اللغة العربية ومشكلات المصطلح

من هنا تبدأ مشكلات المصطلح في النقد الأدبي العربي. يعيد بعض الباحثين، في هذا الشأن، هذه المشكلات إلى عجز

اللغة العربية عن تلبية حاجات المتكلمين بها. لكن العودة إلى التاريخ تفيد أن اللغة العربية غير عاجزة عن تلبية هذه الحاجات، ويمكن أن نقدم وقائع تاريخية تؤكد ذلك.

في زمن ازدهار الحضارة العربية، كان العرب مبدعين، ومخترعين، وكانوا يسمُّون مايخترعونه، ويضعون مؤلفات في هذا الشأن. من الأمثلة الدالة على ذلك، نذكر: أبو يعقوب بن اسحق الكندي (ت. ٢٥٨ هـ) وضع مؤلفه في «حدود الأشياء ورسومها»، المتضمن ثمانية وتسعين مصطلحاً فلسفياً. أبو نصر الفارابي (ت.٣٣٩ هـ) وضع مؤلفه: «الألفاظ المستعملة في المنطق». أبو ريحان البيروني (٩٧٣ – ١٠٤٨ م.) وضع مؤلفاته في علم الفلك والرياضيات والجغرافيا. ابن البيطار (١١٩٧ – ١٢٤٨ م.) تحدث، في كتابه، في علم النباتات، عن ألف وأربعمئة نبات طبي، مع ذكر أسمائها وطرق استعمالها، وهؤلاء جميعهم استخدموا اللغة العربية التي كانت لغة عالمية تلبي حاجات الحضارة الإنسانية جميعها في ذلك الزمن.

أين تتمثل المشكلات إذاً؟

نشأة غير طبيعية

في الإجابة عن هذا السؤال، يمكن القول: نشأت حركة المصطلح النقدي العربي، منذ ما سُمّي بعصر النهضة، نشأة غير طبيعية؛ ذلك أنها لم تنشأ في حركة تسمية تلبِّي حاجات الاستنباط في النقد الأدبي العربي، أي حاجات نظرية نقد أدبي عربية، مواكبة لظاهرة أدبية عربية إبداعية، وإنما نشأت في حركة ذات اتجاهين: أولهما الإفادة من المصطلحات التراثية، وثانيهما نقل مصطلحات جاهزة وضعها المنظر الغربي في حركة تطور أدبي – نقدي غربي، وهي حركة تاريخية لا تنفك عن التطور والإتيان بجديد، في كل مرحلة من مراحلها، وقد عرفت ظواهر أدبية ونقدية كثيرة ومتنوعة.

ولم تلبث حركة المصطلح النقدي العربي أن عرفت ظاهرتين أساسيتين: أولاهما قطع الاتصال بالنقد الأدبي العربي التراثي الذي توقفت حركته عن الإنتاج، وإن استُخدمت بعض مصطلحاته، فكانت تُستخدم بمفهوم مغاير لمفهومها التراثي، ومن نماذج ذلك، استخدام مصطلح الشعر العمودي، فهو يعني لدى الكثيرين، الشعر المتبع نظام الشطرين، لأنه يُكتب في شكل عمودي، وهذا غير صحيح، فالشعر العمودي، هو الشعر الذي يُنسب الى عمود الشعر، وهذا العمود يعني كما بلور مفهومه المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام: شرف المعنى واستقامته، وجزالة اللفظ وحلاوته، وإصابة التشبيه، وقرب المستعار له من المستعار منه، واستناداً إلى هذا المفهوم لم يعدّ كثير من النقاد القدامى شعر الكميت بن زيد وأبي تمام شعراً عمودياً.

وثانيتهما النقل من منظومات المصطلحات النقدية الغربية انتقائياً من دون تمييز بين هذه المنظومات. وقد واجهت حركة النقل هذه مشكلات كثيرة منذ بداياتها، ولا تزال هذه المشكلات مستمرة حتى الآن.

من هذه المشكلات :

إسقاط المصطلحات النقدية الغربية على ظواهر أدبية عربية، من دون أن تكون مفاهيمها دالة على هذه الظواهر، ومن نماذج ذلك تسمية الشعر الموزون المقفى «الشعر الكلاسيكي»، والبحث عن الحداثة في شعر جرير، والتحدث عن الوجودية في شعر طرفة بن العبد، فيكون شعره، في منظور هذا الإسقاط، كلاسيكياً وجودياً، والتحدث عن الرومانسية في شعر ابن الرومي، فيكون شعره، من هذا المنظور نفسه، رومانسياً كلاسيكياً، والبحث عن جوهر الشعر باعتماد معايير مستقاة من شعر بودلير ورامبو...، وتسمية السير الشعبية العربية ملاحم .... واضح أن هذا الإسقاط لا يدرك الفروقات بين أنواع الأدب العربي وأنواع الأدب الغربي وخصائص كل منهما، وتاريخية كل منهما.

نقل المصطلح الغربي بلفظه إلى العربية. وقد سخر إلياس أبو شبكة من «هوس» بعض النقاد الذين يفعلون ذلك، فيرطنون بـ « رياليسم، كوبيسم، الأمبيرسنيم...».

النقل الانتقائي، من دون تمييز، ومن دون ضبط وتوحيد، في غياب مشروع قومي ما أدى الى أن تغدو « اللغة المصطلحية» أقرب، كما يقول علي شلش «إلى» بابل القديمة» (راجع للمزيد: مجلة الأزمنة، ٩/ ٣٨ و ٣٩). ويمكن أن نقدم نماذج تدل على ذلك: هذه طائفة من المصطلحات المستخدمة في النقد الأدبي العربي ذات المفهوم الواحد: الانزياح، العدول، التجاوز، الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف.... ولهذا المفهوم مصطلح تراثي، وهو المجاز، ويعني جواز التعبير الى طرق تجري على أنساق غير النسق العام. وهذه أسماء منهج من مناهج النقد الأدبي المستخدمة في النقد الأدبي العربي: السيميولوجيا، السيميوطيقا، السيميوتيك، علم الإشارات، الإشاراتية، علم العلامات، العلاماتية، علم الأدلة، السيميائية، السيميائيات... .

مشكلات أخرى يمكن تركيزها، كما يأتي :

٤ - ١ . المشكلة الأساس هي مشكلة الاستهلاك، وعدم الانتاج، والنقل عن المنتج الغربي انتقائياً.

٤ -٢. تقدُّم علمي مطرد وسريع في المصدر المنقول عنه، وهو النقد الأدبي الغربي، الذي يُنقل المصطلح منه إلى النقد الأدبي العربي.

٤ -٣. تعدُّد النظريات الأدبية الغربية ومناهج نقدها، ولكلٍّ نظرية مسارها التاريخي ومنظومة مصطلحاتها.

٤ - ٤ . تعدُّد ناقلي المصطلح وواضعيه، في الوطن العربي، واختلاف ثقافاتهم ومصادرهم... .

٤ - ٥ . الانقطاع القائم في ما بينهم، وعمل كل منهم منفرداً، على مستويي التزامن والتطور.

٤ - ٦ . اعتداد كل منهم، في الغالب، بشخصه ومعرفته، واعتقاده بأنه أحقُّ بأن يُتَّبع.

٤ - ٧ . فقد منظومة مصطلحات موحدة لكلِّ منهج من مناهج النقد، ولكلِّ نوع من أنواع الأدب.

٤ - ٨ . اختلاف طرائق إجراء عمليات وضع المصطلح وآلياتها.

٤ - ٩ . تأثير النزعات القطرية والإيديولوجية.

٤ - ١٠ . غياب هيئة عربية علمية جامعة، قادرة على اتخاذ القرارات الملزمة وتنفيذها.

٤ - ١١ . اختلاف أنواع الأدب العربي ومساره التاريخي عن أنواع الأدب الغربي ومساره التاريخي.

٤ - ١٢ . الترجمة ومشكلاتها.

اقتراحات حلول

إن تكن المشكلة الأساس مشكلة استهلاك، فالحل يتمثل في الإنتاج، والصدور، في عملية النقد الأدبي، عن النص الإبداعي العربي، والسعي الى وضع نظريات أدبية عربية تمليها تجربة أدبية نقدية، تكونها الحياة التي يصدر النص الأدبي عنها، والمكونان التراثي والحضاري الإنساني.

أما النقل فينبغي، كما يقول عبد الله العلايلي« أن يُنقل المصطلح على مقتضى نطق الحروف العربية البحتة، وأن يراعى في المنقول، وزن عربي محفوظ لا يزيد على سبعة أحرف، فإذا زاد أُنقص بشكل لا يخل بالعلم». وينبغي أن يصدر هذا النقل عن مؤسسات علمية لغوية، أي مجامع علمية لغوية، تعقد مؤتمرات سنوية تنظر في ما صدر من مصطلحات، وتعمل على توحيدها، وتنشئ مصرفاً لمصطلحات الأدب العربي ونقده، يعود إليه كل باحث، ويستخدم مصطلحاته، ولا يعني هذا إلغاء الاجتهاد الفردي، وإنما يعني توظيف هذا الاجتهاد في خدمة المشروع القومي العام والشامل المستخدم مختلف طرائق صنع المصطلح، من وضع وترجمة وتعريب. هذا إن تم يكون نوعاً من الإنتاج الذي نفتقر إليه في كثير من مجالات حياتنا، فالمهم أن نكون منتجين، لنكون ذوي وجود فاعل في هذا العالم الذي لا مكان فيه إلا للمنتجين الفاعلين.



مصطلح النقد العربي الحديث: مشكلات ومقترحات حلول

أ.د. عبد النبي اصطيف
جامعة دمشق

يلاحظ المتفحص لمتن النقد العربي الحديث أنه يميل في تدبُّره لنصوص الأدب العربي قديمها وحديثها، وعلى نحو متزايد، إلى استعمال مصطلح وافد، مُستَمَد من طيف واسع من التقاليد الأدبية والنقدية، ولا سيما الغربية منها؛ وأن هذا المصطلح قد انتقل إلى هذا المتن عن طريق الترجمة (ترجمة الكتب والمقالات النقدية) أو على نحو مباشر عن طريق دراسته بلغاته الأصلية في مواطنه الأصلية، أو في أقسام اللغات الأجنبية في الجامعات العربية. وأن اللجوء إلى هذا المصطلح الوافد أملته الحاجة إلى أدوات تساير تطوّر الأدب العربي الحديث بأجناسه المختلفة من جهة، والرغبة من جهة أخرى في تطوير أدوات الدرس النقدي للأدب العربي قديمه وحديثه، وتحديثها، وأن هذا المصطلح يخضع إلى عملية تحوّل تُوجّهها الاستجابة لطبيعة الأدب العربي من جانب، والسعي لتوطينه في الثقافة العربية من جانب آخر. ودراسة هذا المصطلح الوافد تتطلب تتبعاً لمسيرته من ثقافته المصدر، ومتابعة لسبل انتقاله إلى الثقافة الهدف، وتفحصاً لما طرأ عليه من تحوّلات في مسيرته هذه، ومناقشة لتوظيفه في الثقافة الهدف، وتقويماً لجدوى هذا التوظيف في تدبّر النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة، ووقوفاً على المشكلات التي تنجم عن استعماله في بيئته الثقافية والفكرية الجديدة، وسعياً لمواجهتها واقتراح الحلول المناسبة التي تلائم الأوضاع الراهنة للثقافة العربية.

يسعى البحث المقتضب الحالي إلى مناقشة مشكلات المصطلح الأدبي والنقدي الوافد إلى الثقافة العربية والتي يمكن اختزالها في ثلاثة وجوه أولها تعدد الدوال للمصطلح الوافد، وثانيها التفاوت الكبير في فهم مدلولات المصطلح الوافد؛ وثالثها الإهمال العجيب للسياقات الثقافية، والفكرية، والأدبية التي تحدد هذه المدلولات، وبخاصة السياق الإشاري واقتراح الحلول الممكنة لها.

* * *

النقد الأدبي إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب، ذلك الفن الجميل الذي يسهم مع لداته من الفنون الجميلة الأخرى، في الحفاظ على القيم الإنسانية التي لا يكون الإنسان إنساناً حقاً إلا بها. وأداة هذا الإنشاء هي اللغة الطبيعية، التي يستخدمها موضوعه. وإذا كان الأدب فناً أداته اللغة فإن النقد الأدبي تفكير منظم عن هذا الفن بالأداة ذاتها: اللغة. ومعنى هذا أن ثمة صلة وثيقة بين الإنشاءين: النقدي والأدبي[1]، وهذه الصلة جدّ خطيرة في أهميتها إلى درجة تحديد هوية الإنشاء النقدي، فهو نقد أدبي إذن، إنشاء منسوب إلى موضوعه الذي يمنحه هويته الخاصة به، والتي تميزه عن سائر أنواع النقد الأخرى.

ففي حين يستخدم النقد الفني، والنقد الموسيقي، والنقد السينمائي، وأنواع النقد الأخرى، أداة تختلف تمام الاختلاف عن أداة الفن الذي ينصرف إليه هذا النقد ويتدبّره بالشرح والتحليل والتفسير والحكم، فإن النقد الأدبي يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها الفن الذي يتدبّره وهي اللغة الطبيعية. وبعبارة أخرى إن ما يمنح النقد الأدبي خصائصه المميزة له عن سائر أنواع النقد الأخرى هو موضوعه، الماثل فيه صراحة أو ضمناً، بالقوة أو بالفعل. ولذا كان من الطبيعي أن يشاركه في المكوّنات الأساسية. فمكوّنات Constituents " الإنشاء الأدبي" "Literary Discourse" هي نفسها مكوّنات "الإنشاء النقدي" "Critical Discourse" ومع ذلك فإن المعنيين بعملية الإنتاج الأدبي ماضون في تسمية الأول منهما "أدباً"، والثاني نقداً أدبياً. أي أن هذين الإنشاءين، وعلى الرغم من اشتراكهما في الأداة نفسها، فعاليتان متمايزتان إلى درجة تسمح بإطلاق اسمين مختلفين تماماً على كل منهما.

والحقيقة أن كون الأدب والنقد الأدبي يستخدمان اللغة الطبيعية، لا يعني أنهما يوظفانها التوظيف نفسه. فاللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي، ومع أنها تؤدي وظائف عديدة، أداة تُوظَّف أساساً توظيفاً جمالياً، والوظيفة الجمالية Aesthetic Function في هذا الإنشاء هي التي تسود الوظائف الأخرى، وتحكم علاقاتها فيما بينها، وسيادتها هي ما يمنح هذا الإنشاء هويته، ويسوّغ منحه اسم "الأدب"، وبالتالي انتماءه إلى أسرة الفنون الجميلة.

ولكن اللغة الطبيعية التي يستخدمها الإنشاء النقدي توظّف أساساً توظيفاً آخر غير جمالي. وعلى الرغم من تأديتها جملة من الوظائف المختلفة (قد تكون الوظيفة الجمالية من بينها)، فإن الوظيفة الأساسية التي تنهض بها وظيفة تتصل بالتفكير المنظم عن الأدب إنتاجاً واستهلاكاً، والذي يشكل جوهر العملية النقدية التي تقوم على شرح النصوص الأدبية، وتحليلها، وتفسيرها، وموازنتها بغيرها من نصوص أدبها القومي، ومقارنتها بغيرها من نصوص الآداب القومية الأخرى، ومن ثم إصدار حكم عليها. وهذه الوظيفة هي ما يمنح النقد الأدبي، أو الإنشاء النقدي، هويته المميزة له عن موضوعه الذي هو الأدب.

ولمّا كانت وظيفة اللغة الأساسية في الإنشاء النقدي مرتبطة وعلى نحو وثيق، بل عضوي، بطبيعة النقد الأدبي، لأنها توظف أداةً لهذا التفكير المنظم وعوناً له، فإنها تقوم على استخدام المفاهيم Concepts والمصطلحات Terms الدقيقة والمحددة.

وإذا ما تفحص المرء مادة الإنشاء النقدي العربي الحديث، أو لغة هذا النقد، ومفهوماته ومصطلحاته، فإنه يجد أنها متحدّرة من تقليدين ثقافيين مختلفين، وإن كانا متكاملين في دورهما في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث، هما :

التراث النقدي الغربي؛

- والتراث النقدي العربي الكلاسي.

ومعنى هذا أن فهم لغة هذا النقد مرتبط بفهم دور هذين المكوّنين في تشكيل مفرداتها، أي مصطلحاتها، التي تفصح من خلالها عن المفاهيم التي يتبناها منتجها في فهمه وتدبّره للنص الأدبي موضع نظره.

لقد ولد النقد الأدبي العربي الحديث في حضن المواجهة مع "الآخر" "The Other"، ليتدبر بالشرح والتحليل والتفسير والموازنة والحكم نتاجاً عربياً: قديماً يمتد نحواً من ثلاثة عشر قرناً، ونتاجاً حديثاً نشأ بدوره ونما وترعرع في المجتمع العربي الحديث في ظل المواجهة نفسها مع هذا الآخر، وهو على وجه التحديد الغرب الأوروبي. ولذا فقد كان من الطبيعي أن يستمد هذا النقد جزءاً كبيراً من مصطلحه من هذا الآخر وتقاليده الأدبية والنقدية، مما أوقعه في أزمة لامست جوانبه كلها، ولاسيما أداته أو لغته التي هي في الحقيقة أداة تفكيره وتعبيره في مختلف شؤون عملية الإنتاج الأدبي في هذا المجتمع.

والناظر إلى أزمة أداة النقد العربي الحديث، ولاسيما مصطلحه، يجد أنها تطال جانب الدال Signifier الذي لم يظفر بأي إجماع عليه من جانب مستعمليه، وهو غير مستقر في الممارسات النقدية العربية

الحديثة التي لم تتبن مصطلحاً موحّداً، مثلما تطال المدلول Signified الذي يلفّه الغموض، بل ربما سوء الفهم (مصطلح التناص intertexuality على سبيل المثال)، في التفكير النقدي العربي الحديث ومن ثمّ في صور الإفصاح عنه. وأكثر من هذا فإن هذه الأزمة تزداد حدة نتيجة تنوع محدِّدات المصطلح النقدي وتفاوت الوعي بها لدى المعنيين بالنقد العربي الحديث.

والواقع أن متفحص الدرس النقدي للأدب، في الثقافة العربية الحديثة، يتبين بسهولة أن ممارسيه يمتحون من ثقافات "الآخر" في معظم مصطلحاتهم التي يقاربون بها النصوص الأدبية العربية -قديمها وحديثها، ولا يترددون في تطبيقاتهم لها على هذه النصوص بصرف النظر عن درجة تلاؤمها مع طبيعة النصوص العربية.

وكذلك فإنه يجد أن هذه المصطلحات، المستمدة من التقاليد النقدية الخاصة بـ "الآخر"، تعاني من عدة عوارض مَرَضِيّة تعيق التفكير المنظم المحكم في النتاج الأدبي.

أولها: انعدام الاتفاق على لفظ المصطلح أي على الدال Signifier، ذلك أن كل ناقد عربي يقترح مقابلاً عربياً للمصطلح الأجنبي الوافد - الأمر الذي يُفضي إلى تعدد المقابلات العربية للمصطلح الواحد إلى درجة مربكة للقارئ الذي يرجو أن يستعين بالنقد على فهم الأدب.

فالعرب المحدثون، يستعملون للإشارة إلى مصطلح "romanticism" الإنكليزي، و"romanticisme" الفرنسي مفردات مثل "الرومنتيكية، والرومنطيقية، والرومنتيقية، والرومنسية، والرومانسية، والرومانتية، والرومنتية"، وكذلك فإنهم يترجمونها مرة بالإبداعية، وثانية بالابتداعية، وأحياناً "التفلّتية"[(2)].

وكذلك فإنهم يستعملون للدلالة على كلمة "structuralism" الإنكليزية، و "structuralisme" الفرنسية مفردات من مثل البنائية، والهيكلية، والبنيوية، والبنوية، وغيرها.

ويستعملون مقابل مصطلح "poetics" الإنكليزي و "poetique" الفرنسي - وهو مصطلح قديم قدم الأدب اليوناني، ونقده، ومتجدد بتجدد الاهتمام به في مختلف التقاليد النقدية الغربية في هذا القرن ولا سيما في النصف الثاني منه - أكثر من عشر ترجمات، على الرغم من وعيهم بأن لتفاعل الثقافة العربية مع التراث اليوناني، ولتوظيف العرب لهذا المصطلح، تاريخاً طويلاً امتد أكثر من ثلاثة عشر قرناً. وها هو حسن ناظم[(3)] يحصي هذه الترجمات لدى النقاد العرب المحدثين في شرقي الوطن العربي وغربيه فيذكر: "الشعرية، والإنشائية، والشاعرية، وعلم الأدب، والفن الإبداعي، والإبداع، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، وبويطيقا،

وبويتيك"، ويمكن للمرء أن يضيف إليها الشعريات، ونظرية الأدب، ونظرية الأدب الداخلية وغيرها.

والحقيقة أن هذا الاختلاف في استعمال المصطلح النقدي المُستلهَم من التقاليد النقدية والأدبية الخاصة بالآخر قد يبلغ أحياناً درجة عابثة لا يكاد المرء يتصورها عندما يتصل بمصطلح مهم جداً من مثل "linguistics" الإنكليزي ونظيره الفرنسي "linguistique". فقد أحصى الباحث العربي التونسي عبد السلام المسدي ثلاثة وعشرين مقابلاً عربياً لهذا المصطلح يمكن أن يذكر المرء من بينها: "اللانغويستيك، وفقه اللغة، وعلم اللغة الحديث، وعلم اللغة العام، وعلم اللغة العام الحديث، وعلم اللغات العام، واللسانيات، والألسنيات، والألسنية، وعلم الألسن(4)" وغيرها.

وثانيها: انعدام الاتفاق على مدلول المصطلح Signified، وتباين مدلولات المصطلح إلى درجة تُعيق شيوع لغة مشتركة ما بين النقاد تيسر أي حوار أو نقاش مثمر فيما بينهم (فكل ناقد يفهم المصطلح تبعاً للمصدر الذي استقى منه معناه، أو لمعجم لغوي عربي ردّه ، واهمًا، إلى جذوره فيه).

ومما ينبغي التذكير به أن الإجماع على لفظة معينة للدلالة على مفهوم معين لا يكفي من أجل القيام بممارسة نقدية سليمة أساسها التفاهم، إذ لا بد له من أن يترافق مع **إجماع، أو على الأقل اتفاق مبدئي، على دلالة هذه اللفظة**. صحيح أن هناك دائماً فسحةً للخلاف، وهامشاً للنقاش واختلاف وجهات النظر، حتى في التقاليد الغربية التي تُستوحى منها هذه المصطلحات، ولكن ثمة بالإضافة إلى ذلك اتفاق على الحد الأدنى من دلالة كل مصطلح لا سبيل إلى قيام حوار بناء مُجْدٍ بين المتعاملين به دون تحقيقه .

وإذا ما تذكر المرء أن أغلب المصطلحات النقدية العربية الحديثة مستوحاة من تقاليد أدبية ونقدية مختلفة، ومن لغات أجنبية متعددة (كالإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والروسية، والإسبانية، والإيطالية، واليونانية، واللاتينية وغيرها) فإن مجال الاختلاف فيها واسع، وهو أمر يتفهمه المرء، ولكنه، من جهة أخرى، لا يمكن أن يرى فيه عاملاً مساعداً على تطوير الحركة النقدية العربية المعاصرة. إن هذا الاختلاف يقف حجر عثرة في طريق هذا التطوير، لأنه يزعزع أساساً هاماً من أسس الحوار البناء، والنقد حوار وعلاقة في جوهره .

وثالثها: انعدام أية صلة لهذا المصطلح بالسياقات الأدبية، والفنية، والفكرية، والسياسية، والمعرفية، التي حدّدت دلالته في ثقافته المصدر في المقام الأول، مما يفضي إلى التعامل مع هذا المصطلح وكأنه مجرد مفردة مُعلّقة في الفراغ، يُكتفى بواحدة من ترجماته، مستمَدة في الغالب من معجم ثنائي اللغة يستخدمه المرء في

حياته عامة لتيسير شؤونه الدنيوية، تعتمد معنى وحيداً له، يعتصم بها صاحبها قلعة حصينة. علمًا أن دلالة كل مصطلح تتحدد بالسياقات التي ولد فيها، وتلك التي يُستعمَل فيها، وهو ما يغفل عنه الناقد العربي.

ذلك أن الإنشاء النقدي في معظمه مجموعة مفاهيم ومصطلحات ينطوي كل منها على محتوى معين، وتضمّنات محددة، ودلالات اصطلح عليها من جانب العاملين في هذا الحقل المعرفي المهم، أملتها في الواقع "محدّدات" "determinants" معينة، لا بد من التنبه لها عند النظر إلى محتوى أي مفهوم نقدي، أو تفحص تضمّناته، أو دراسة دلالاته.

ولما كان مصطلح النقد الأدبي الحديث في الثقافة العربية المعاصرة مستوحى في جانب كبير منه من الثقافات الأجنبية المختلفة، ولما كان مرتبطاً بجملة من المحدِّدات، فإن من المهمّ الوقوف على هذه المحددات . إن هذا المصطلح مرتبط بـ:

1) الآداب الأجنبية المختلفة التي ولد بولادتها، ورافق تطورها ونموها وتحولاتها المختلفة. إن مصطلحات كالمحاكاة، والوحدات الثلاث، والتطهير، والمعادل الموضوعي، وسواها مصطلحات مرتبطة بآداب معينة في عصور معينة، ولا سبيل إلى فهمها بمعزل عن فهم هذه الآداب فهماً حقيقياً.

2) المذاهب الفنية المتعددة التي شملت فنوناً مختلفة كان من بينها فن الأدب مثل الرومنتية، والكلاسية، والرمزية، والسريالية، والمستقبلية وغيرها.

3) المذاهب الفكرية والفلسفية التي حفزت ظهور هذه المذاهب الفنية وألهمتها الكثير من قيمها وأعرافها ومعاييرها ونواظمها، كالوجودية والماركسية والفرويدية .

4) التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها المجتمعات التي تنتمي إليها هذه الآداب الأجنبية. ولا ننسى أن المصطلح الأدبي والنقدي هو بصورة من الصور جزء من البنية الفوقية superstructure في تلك المجتمعات، وأن هذه البنية تتبادل التأثير مع البنية التحتية infrastructure. فالمصطلح المتصل بنهوض الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر لا يمكن أن يفهم بمعزل عن استيعاب التحولات السياسية، والاقتصادية والاجتماعية التي كانت وراء هذا النهوض.

ورابعها: هو التماس دلالة المصطلح، برد ترجمته إلى جذرها بالعربية، وكأنها مصطلح عربي أصيل سكه العرب القدماء لمفهوم معين في حياتهم الأدبية، دون التفكير في ردّه إلى الثقافة الأصل، الثقافة المصدر، التي تُرجم عنها.

وقد رأى بعضهم مجتهداً، وهو جدير بأجر المجتهد، أن ترجمة[5] واحد من

معاجم المصطلحات الأدبية أو النقدية الخاصة بثقافة ما يمكن أن يشفي تلك العوارض التي أشرت إليها، ونسي أن الترجمة وحدها لا تفي بالحاجة، لأن هذه المصطلحات مرتبطة بوشائج عضوية بالأدب القومي الذي استمدت من دراسته وتدبّر نصوصه مثلما هي مرتبطة بالمحدِّدات المختلفة التي توجِّه دلالته.

وفي مواجهة العرب المحدثين لجوانب هذه الأزمة، قام عدد من المعنيين بقضايا التفكير الأدبي في المجتمع العربي الحديث، بإعداد مجموعة من معاجم مصطلحات الأدب والنقد المستلهمة من التقاليد النقدية الغربية، بهدف توفير حد أدنى من اللغة المشتركة بين ممارسي النقد الأدبي العربي الحديث ومنتجي نصوصه، يتدبرون بها عمليات الشرح والتحليل والتفسير والموازنة والمقارنة والحكم، أي مختلف عمليات التفكير المنظم عن الأدب وشؤونه، والتي تشكِّل جوهر النقد الأدبي.

وقد كان للقارىء العربي من جهود هؤلاء نحو من عشرة [(6)] معاجم ظهر أولها عام 1959، ونشر أحدثها عام 2012، أسهم في إعدادها باحثون من شرقي الوطن العربي وغربيه، سعوا جميعاً إلى تثبيت المصطلح النقدي وتوضيح دلالاته، والكشف عن محدداته المتنوعة: الفنية الأدبية وفوق الأدبية.

ولاشك أن هذه الجهود مهمة ومفيدة، ولكن الغالب على معظمها أنه جهد فردي، وأنه بعيد، وللأسف، كل البعد عن عمل الفريق الخبير الذي يقوده محرر خبير وقادر، وتدعمه مؤسسة علمية عريقة، ويتوجه إلى جمهور واسع من المعنيين بالعملية الأدبية إنتاجاً واستهلاكاً. وعندما يتذكر المرء ما يتيسر للباحث العربي عامة (باستثناء دول الخليج العربي) في أي ميدان من تسهيلات بحثية ومعرفية، فإنه لا يمكن إلا أن يتواضع في توقعاته من الجهود الفردية، ويشفق على أصحابها مما سعوا إلى النهوض به من جهة، ويكبر من جهة أخرى جهودهم، ويشد على أيديهم، لأن هذه الجهود الفردية جهود يحركها الإيثار والغيرية. ومعنى هذا أن المكتبة العربية مازالت بحاجة إلى معجم موسوعي شبيه بـ ***موسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية***[(7)] (الصادرة عام 1993)، أو بـ ***موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مقاربات، باحثون، مصطلحات***[(8)]، بتحرير آيرينا ر. ماكاريك، أو بـ ***دليل جونز هوبكنز للنظرية الأدبية والنقد***[(9)] (الصادر عام 9941)، أو ***موسوعة الأدب والنقد***[(10)] بتحرير مارتن كويل، وبيتر غارسيد، ومالكولم كلسال، وجون بك (1991)، أو ***مصطلحات نقدية للدراسات الأدبية***[(11)]، بتحرير فرانك لينتريتشيا وتوماس ماكلوخلين (1995)، أو ***موسوعة برنستون للشعر والشعرية***[(12)] بتحرير رونالد غرين وآخرين (2012)، ***موسوعة النظرية الأدبية والنظرية الثقافية***[(13)] (ثلاثة مجلدات)

بتحرير مايكل رايان وآخرين (2011)، ***دليل بلومزبري للنظرية الأدبية والثقافية***[14] بتحرير جفري ليو (2019)، ***رفيق للنظرية النقدية والثقافية***[15] بتحرير إمري سزيمن وآخرين (2017)، يضم بين جنباته مجموعة وافية من المقالات المركزة عن المصطلحات والمفاهيم الأساسية في هذا الحقل المعرفي المهم، ولا يكتفي فيه بمجرد وضع النظير العربي للمصطلح الأجنبي أو بالشرح الموجز البسيط لمحتواه ودلالته. ولاريب أن هذه الآثار الجمعية التي نهضت بها مؤسسات جامعية عريقة، وأعدت مداخلها مجموعة من الخبراء الثقات في حقل النظرية النقدية، وتولت تحريرها هيئات عرفت كيف توظف جهود المسهمين فيها لتحقيق هذه الإنجازات المعتبرة في عالم التأليف الجمعي، يمكن أن تكون نماذج تحتذى وتطوّر من جانب الباحثين العرب العاملين في هذا الميدان الحيوي للارتقاء بالممارسات النقدية العربية المعاصرة[16].

الهوامش:

(1) انظر، للمزيد من الاطلاع على علاقة الإنشاء النقدي بالإنشاء الأدبي بشكل خاص، على طبيعة النصوص النقدية بشكل عام، البحث الذي قدمه صاحب هذه السطور إلى المؤتمر الوطني السابع عشر للجمعية البريطانية لعلم الجمال(كوليج هول، لندن، 16 -18 أيلول 1983)، والذي نشر ملخصاً فيما بعد في ***المجلة البريطانية لعلم الجمال*** التي تصدر عن مطبعة جامعة أكسفورد تحت عنوان: "تأطير الإشارة: ملاحظات نحو تحديد خصائص النصوص النقدية".
A. N. Staif, "Framing the Reference: Notes Towards a Characterization of Critical Texts", ***The British Journal of Aesthetics***, Vol. 24, no. 4. Autumn. 1984, pp. 355-60.

(2) انظر د. حسام الخطيب، ***اللغة العربية: إضاءات عصرية*** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995) ص ص (21 - 22)، وانظر أيضاً تعليق الدكتور إحسان عباس على تخبط العرب المحدثين في ترجمتهم أو تعريبهم لمصطلح romantic، واستعمالهم له صفة مشتقة من المذهب الرومنتي "romanticism"، نتيجة اجتهادهم الخاطئ الذي يشيعه التداول، عندما يكتب:
"لقد حار الدارسون في ترجمة أو تعريب romantic فبعضهم قال رومنتي، وبعضهم قال رومنتيكي، وفريق ثالث قال رومنطيقي، ثم ترك كل ذلك وشاع استعمال رومانسي". ومع التقارب في أصل الكلمتين فإن البون بينهما واسع: "romantic"، نسبة إلى romanticism وهي حركة أدبية بدأت في أوروبا عند نهاية القرن الثامن عشر تتميز بالتعبير عن المواجد الذاتية (مخالفة بذلك الكلاسيكية) بينما romance تعني سرداً قصصياً طويلاً شعراً كان أو نثراً للتغني بالحب والبطولة لدى أبطال ذلك النوع من القصص، ومع ذلك لم يأبه الكتاب في الأدب والنقد لهذا الخطأ، ولم يحتج عليه القراء، ولو حدث مثل هذا في العلم لكان حوياً كبيراً".
وانظر: د. إحسان عباس، "دور عضو هيئة التدريس في تعريب التعليم العلمي الجامعي" (محاضرة ألقيت في 26 نيسان 1986 في **مجمع اللغة العربية الأردني** في عمان) ***الموسم الثقافي الرابع لمجمع اللغة العربية الأردني***، منشورات **مجمع اللغة العربية الأردني**، عمان، 1986، ص ص (116 - 117).

(3) انظر:

حسن ناظم، ***مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم***، ط1 (المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994)، ص ص (14 - 16).

(4) انظر كشفاً كاملاً بهذه المقابلات العربية للمصطلح في:

د. عبد السلام المسدي، ***قاموس اللسانيات: عربي - فرنسي، فرنسي - عربي، مع مقدمة في علم المصطلح*** (الدار العربية للكتاب، تونس، 1984)، ص (72).

(5) انظر: ***معجم النقد الأدبي***، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013)، الذي اعتمد فيه على ثلاثة كتب أساسية باللغة الفرنسية هي، كما ورد ذكرها في مقدمة المترجم، "كتاب ***معجم النقد الفرنسي*** لجؤيل غارد -تامين زماري -كلود أوبير؛... ***ومعجم مصطلحات الآداب*** لمؤلفه هاندريك فان؛ ***وقاموس المصطلحات الأدبية*** لمؤلفه ميشيل جاري فضلا عن معجمات أخرى بدرجة أو أخرى". (ص 7).

(6) انظر:

- د. ناصر الحاني، **من اصطلاحات الأدب الغربي**، (دار المعارف بمصر، القاهرة، 1959).
- د. مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، (مكتبة لبنان، بيروت، 1974).
- د. حمادي صمود، "معجم لمصطلحات النقد الحديث: قسم أول"، **حوليات الجامعة التونسية** (تونس)، العدد 15، 1977، ص ص 125 – 156.
- د. مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (مكتبة لبنان، بيروت، 1979).
- د. جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، (دار العلم للملايين، بيروت، 1979).
- د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة**، (مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984).
- ابراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس/تونس، 1986).
- د. إميل يعقوب، د. بسام بركة، مي شيخاني، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي – انكليزي – فرنسي**، (دار العلم للملايين، بيروت، 1987).
- د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي: اضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وتياراً نقدياً أدبياً معاصراً**، (الرياض، 1995).
- محمد محيي الدين مينو، ***معجم النقد الأدبي الحديث*** (دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2012).
- د. محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996).

وانظر تقويماً لمعظمها في:

د. عبد النبي اصطيف، **في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات – مداخل – نصوص**، الجزء الأول، (منشورات جامعة دمشق، 1410 – 1411 هـ، 1990 – 1991 م)، ص ص (121 -138)؛ و"المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة: مشكلات الدلالة ومواجهتها"،

مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (75)، الجزء (1)، رمضان 1420هـ ، كانون الثاني 2000م، ص ص (111 -152).

(7) انظر:

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger and Others (Princeton University Press, Princeton, 1993).

(8) انظر:

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, General Editor and Compiler Ireana R. Makaryk)University of Toronto Press, Toronto,195).

(9) انظر:

The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, Edited by Michael Groden and Martin Kreiswirth, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994),

(10) انظر:

Encyclopedia of Literature and Criticism, Edited by Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (Routledge, London, 1991).

(11) انظر:

Critical Terms for Literary Study, Edited by Frank Lentricchia and Thomas Mclaughlin, Second Edition (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995).

(12) انظر

***The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Fourth Edition,** Editor-in-chief Roland Greene, Edited by Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, and Paul Rouzer (Princeton University Press, Princeton, 2012).

(13) انظر:

***The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, 3 Volume Set ,** Michael Ryan (General Editor), Gregory Castle (Volume Editor), Robert Eaglestone (Volume Editor), M. Keith Booker (Volume Editor)**,** January 2011 Wiley-Blackwell 1544 Pages.

(14) انظر:

The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory, Jeffrey R. Di Leo (Anthology Editor) (Bloomsbury Academic, London, 2019).

(15) انظر:

A Companion to Critical and Cultural Theory, Editor(s): Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully, (First published :7 July 2017 © 2017 John Wiley & Sons Ltd).

(16) انظر مقترح صاحب هذه السطور المتصل بإعداد هذا المعجم الموسوعي:

عبد النبي اصطيف، "نحو معجم عربي موحد لمصطلحات الأدب والنقد"، ***مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق***، المجلد (75)، الجزء الرابع، رجب 1421هـ، تشرين الأول 2000م، ص ص (835 - 862). ص ص (84 -91).

بعض مشكلات ترجمة المصطلح النقدي



د. عبد الواحد لؤلؤة
جامعة كامبريدج/ بريطانيا

مشكلات الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية لا تختلف عما يجده الناقل عند ترجمة المصطلحات النقدية. ففي الحالين على المترجم أو الناقل أن يكون واثقاً من معرفته باللغة الناقل منها واللغة الناقل إليها. ويُستَحسن أن يكون على معرفة ببعض اللغات القريبة من اللغتين، كأن يكون على معرفة طيبة بالفرنسية والألمانية عند النقل من الإنكليزية إلى العربية، لأن الكثير من المفردات الإنكليزية مُشتقّة بشكل مباشر أو غير مباشر من الألمانية عن طريق اللغة الإنكليزية الوسطى، وعن الفرنسية، لأن بدايات اللغة الإنگليزية مع وليَم الفاتح(1066) كانت تطويراً عن الفرنسية. ونجد ذلك بشكل واضح في لغة چوسَر(1340 – 1400) لكن اللغة الإنكليزية استمرت بالتطور إلى عصرنا الحاضر.

وإدراك المترجم أو الناقل للعلاقة بين الإنكليزية واللغات الأخرى التي أثّرت فيها، مثل إدراكه أثر بعض اللغات الشرقية القديمة: الآرامية والسريانية وبعض اللغات الأجنبية الحديثة، مثل الفارسية والتركية والهندية، من شأنها أن تجعل الناقل حذراً في استعمال الكلمات التي شاعت في العربية، سواء بالنقل أو التعريب، فيتجنّب تلك الكلمات الشائعة ويفضّل عليها الكلمات العربية الأصيلة.

والأمثلة على ذلك كثيرة: كلمات مثل: آجندة، آجندات فهي لاتنية تفيد: جدول أعمال والمفرد: آجندُم وجمعها آجندا، فلماذا غيّروها إلى«آجندات»؟ أهي صيغة منتهى الجموع؟ لماذا لا نقول: جدول أعمال: جداول أعمال؟ برنامج كلمة فارسية محوّره عن"پروگرام" ومعناها: منهج أو منهاج، فلماذا لا نستعمل الكلمة العربية الجميلة: منهج أو طريق وجمعها مناهج، لأنه كلمة "پروگرام" إغريقية في

الأصل تفيد «المُخطَّط مُسبقاً» للسير عليه طريقاً. وكلمه المنهج أو المنهاج عربية جميلة وتستعمل في بلاد المغرب العربي بمعنى الطريق: نهج، أوالشارع. وكلمة «نموذج» فارسية مُعرّبة عن «نَمّونه» أنموذج، وجمعوها «نماذج» فلماذا لا نستعمل الكلمة العربية: مِثال وأمثلة، أو عيّنة وعيّنات؟ وثمة كلمة خلفيّة، وهي ترجمة حرفية كسيحة عن الكلمة الإنكليزية التي تفيد «الأرض خلف» الدار مثلاً. فإذا كانت تلك الأرض ملأى بالأشجار قيل بالإنكليزية هذه الدار مَبنيّة على خلفية من الأشجار. ولكن لماذا لا نقول بالعربية: خلفية هذا الكتاب اقتصادية أو تاريخية أو دينية؟ لماذا لا نقول: يقوم هذا الكتاب على أرضية فلسفية أو تاريخية؟ وأنا شخصياً أستعمل كلمة «مِهاد» وهي كلمة قرآنية جميلة: وجعلنا الأرض مهاداً. هذه القصيده تقوم على مِهاد فلسفي أو هذه الدراسة تقوم على مِهاد إحصائي...

طاولة المفاوضات أو مائدة المفاوضات لي عليها اعتراضان: طاوله هي«تافولا» الإيطالية بالفاء بالثلاث نقاط، ومائدة هي المنضدة التي عليها طعام. فلماذا لا نستعمل العبارة العربية الأصيلة: «بساط البحث»؟

والترجمة إلى سيميائي وسيميائية حرفية غير موفقة والصحيح «سيمائي وسيمائية» نسبة الى السيماء اي العلامات، و هو المقصود باسم ذلك الفرع من علوم اللغة التي ترجمها بعضهم إلى«العلاماتية»: ولكن لماذا لا نستعمل الكلمة القرآنية الدقيقة: سيماء أي علامات: سيماهم في وجوههم من أُثر السجود، ويعرف المجرمون بسيماهم؟

عبارة «يلعب دور» ترجمة حرفية غير موفقة، والأصح لغةً ومعنى «يقوم بدور» الأب أو الناصح، ولا مجال هنا لمفهوم اللعب.

أزمة المصطلح النقدي/ تجربة شخصية

-بتصرف -

وددت لو تختفي كلمة (أزمة) من التداول في الكتابات الأدبية، أو يُجفّف استعمالها، لأنها في نظري دليل على الاضطراب في استعمال المصطلح.

فالكلمة في القاموس تفيد «الضيق والشدّة والقحط»، فثمة أزمة سياسية وأزمة غذائية وأزمة مواصلات... أما في المصطلح النقدي فأحسب أن ثمة قضية، أو «مسألة» تتطلب بحثاً وتقليباً نظرياً، لأجل الخروج من «الفوضى» في استعمال المصطلح في مجال النقد الأدبي، وبخاصة في الكتابات العربية المعاصرة.

ولا أحسب أن ثمة «أزمة» أو «فوضى» في استعمال المصطلح النقدي في اللغات الأوروبية التي ينقل عنها كتبة الدراسات النقدية العرب، أو قل ليس ثمة فوضى على القدر الذي نحن فيه والسبب في ذلك أن اللغات الأوروبية تصدر عن جذور لاتينية، أو إغريقية اتخذت صيغاً لا تينية في الغالب.

كما نجد في ما تفرّع عن اللاتينية من إيطالية وفرنسية وإسبانية، وفي حالة اللغة الإنكليزية تختلط الجذور الجرمانية بالجذور اللاتينية، لكن المؤثرات الأخيرة أظهر في الكتابات الأدبية، وهنا تقترب الإنكليزية من الفرنسية من حيث الارتباط بالجذر اللاتيني في المفردة أو المصطلح، ومن هنا نجد المصطلح النقدي أو تسمية الجنس الأدبي في الفرنسية يقترب كثيراً من نظيره في الإنكليزية، وقد يتطابق أحياناً مع فارق بسيط في رسم المفردة أو نطقها، لكن اللغة الألمانية تختلف عن الفرنسية والإنكليزية في هذا المجال وتختلف بصورة أكبر في وضع المصطلحات العامة أو في مجال العلوم.

تعصباً للأصول الجرمانية، فكلمة شائعة مثل تلفون أو تليفزيون أو ترامواي نجدها متقاربة أو متطابقة في عدد من اللغات، لكنها في الألمانية كلمة مركبة تفيد «المتكلم» من بعيد أو «الرائي» من بعيد أو مقطورة شاع على قضبان.

وربما كان ذلك في ذهن لغوي الجامعة العربية –إذا صحت الحكاية - الذي ابتدع مثلاً مقابلاً لكلمة ساندوج فقال –لا فضّ فوه -:

«الشاطر والمشطور واللحم بينهما كافح، فلم يستمع إلى القول ليتبّع أحسنهُ، فيقول «شطيرة لحم» أو «شطيرة جبن» غير عارف أن ساندوج هو اسم الرجل قائد البحرية البريطانية في القرن الثامن عشر، وكان مقامراً أشِراً ينسى طعامه وهو على مائدة القمار، فكانت زوجته تشطر له الرغيف وتدس فيه اللحم وتزوده به يتناوله إذا عضّه الجوع بنابه وذهب القمار بصوابه لكننا نجد في المقابل أن الإنكليز إذا نقلوا مصطلحاً عن الفرنسية أبقوه بما يوضح جذره اللاتيني المشترك، وقد يختلف النطق أو رسم الكلم بما لا يبعد عن الأصل ابتعاد المصطلح الألماني، مثل تلك المصطلحات ذات الجذر الإغريقي - اللاتيني اللاحق: درامية، تراجيدية، كوميديا..

أما في العربية فالأمر يختلف كثيراً إذ أننا لا نستعيد من لغة قريبة من العربية، لذلك ظهرت مشكلة التعريب والترجمة، أو النقل كما يفضّل الجاحظ أن يقول ربما لأن العرب تستعمل (الترجمة) أساساً في سرد أحوال المرء وشؤون حياته ونسبه وأعماله.

أحوال المصطلح النقدي في الكتابات العربية المعاصرة

ما هي شرط صناعة المصطلح النقدي وسلامة صياغته؟ إنها شروط سهلة صعبة اتقان اللغتين بدرجة عالية، اطلاع واسع على الثقافتين، واطلاع على ثقافات أخرى تتصل بثقافة اللغتين، ومراعاة شروط اللغة المنقول إليها –وهي العربية - من حيث قواعد النحو والصرف والصياغة التي يقبلها الذوق عند النحت والاشتقاق على

القياس فهل إن هذه الشروط توجد في ذهن الناقل المعاصر وهو يقدم العربية مصطلحات نقدية من لغات أخرى وثقافات أخرى؟!.

إن نظرة على المصطلحات النقدية التي دخلت إلى العربية من أوئل هذا القرن، ونجاحه منذ أواسطة، تبين لنا أن النقل قد جرى في الإنكليزية والفرنسية بالدرجة الأولى وسبب ذلك واضح أيضاً، فإن اللغة الفرنسية قد دخلت إلى لبنان عند إنشاء الجامعة الأمريكية في بيروت أما فلسطين والعراق فكانت اللغة الإنكليزية فيها هي اللغة الأوروبية الأولى لدى المثقفين بسبب ظروف الاستعمار المعروفة، فكان من الطبيعي إذن أن يبدأ النقل من الفرنسية في المغرب وتونس ومصر وسورية ولبنان والجزائر في وقت متأخر جداً ومن الإنكليزية في مصر ولبنان والعراق، وبخاصة في عقد السبعينيات، إذ أصبحت المبادرات الفردية تلقى الكثير من الدعم المادي والمعنوي على المستوى الرسمي ما الذي نلحظه من وجود الاضطراب في نقل المصطلحات النقدية في العقود الثلاثة الأخيرة في هذه الدنيا العربية؟!

الأمر الأول أن ثقافة الناقل الإنكليزية أو الفرنسية تظهر بشكل واضح في صياغة المصطلح المنقول إلى العربية وتجور أحياناً على ذائقته العربية، وقد تشتط وتظهر أعراضها في «عقدة الخواجا» إذ يتخذ المصطلح صيغة «إفرنجية» وراءها ظنّ آثم أن العربية لا يتسع صدرها لهذه المخلوقات الوافدة.

لكن الواقع غير هذا: ففي ضروب النحت والاشتقاق والتوليد والتعريف ما يثبت أن في العربية مرونة تستوعب الكثير من المسميات من لغات أخرى غير عربية، فثمة اليوم كلمات لا يخامرنا شك في أنها عربية، لكنها دخلت من الحبشة فتعرّبت مثل: فردوس، أقسطاس، بطاقة.. أو من الفارسية مثل: إبريق، خوان، طبق وهكذا...

ومما يتصل بطغيان ثقافة الناقل الأجنبية على ذائقته العربية تعصّب الناقل لما درج عليه في بلده من طريقه رسم الأعلام، وهذه مسألة وثيقة لا تصل بصيغة المصطلح المنقول أو المعرب..

أتحدث هنا عن تجربة شخصية «عاقرت» فيها الترجمة من الإنكليزية إلى العربية وبالعكس، مدة تزيد عن حقبتين من الزمان، أخرجت فيها للناس نيفاً وعشرين كتاباً نقلتها عن الإنكليزية، بينها ستة عشر عنواناً من سلسلة «المصطلح النقدي»... ثمة مصطلح conceit في نقد الشعر وهو مصطلح منقول إلى الإنكليزية من الإيطالية والإسبانية بجذره اللاتيني الأول يفيد «الفكرة» أو «المفهوم» قريباً من كلمة concepi.

لكن القاموس العربي لا يعين في ذلك، فهذا المصطلح صيغة بلاغية تقع في باب المجاز، تقوم على الشبيه أو الاستعارة، وتتطور في القصيدة خارج حدود المشبه والمشبه به، فلا تكتفي باللفظة الواحدة، كقولك «وجه كالبدر»، أو «زئير عاصفة في ليلة شتوية»..

هذه الصيغة قد تبدأ في القصيدة بتشبيه وجه بالبدر لكنها لا تلبث أن تطوّر أوصاف البدر، فتخرج إلى بدر بين الأفلاك، ثم إلى أفلاك سماوية، ثم إلى تسبيح الخالق، ثم إلى تمجيد الحسن، ثم إلى مفهوم الجمال، حتى نبتعد عن الصورة الأولى وندخل في مقاربات في مجال الهندسة أو الفيزياء أو الكيمياء، بشكل يربط الجمال بالوجه بخيط من التشبيه بعيد، بحيث نتساءل : ماذا جرى للوجه والبدر في أول الكلام؟

هذا التطوير والتوسع الذي يخرج عن حدود الجملة الواحدة، وقد يمتد فيشمل القصيدة كلها أو ينتقل إلى تشبيه آخر قريب –بعيد لا نجد صيغة بلاغية واحدة عرفها العرب يمكن أن تقابل بالضبط مفهوم conceit وهو أساساً مفهوم بلاغي جاء من الشعر الإغريقي واللاتيني، فكان لا بد لي أن أقترب من عبارة المجاز العقلي، فاصطنعت «المجاز الذهني» لأن هذا المجاز فيه كدّ للذهن وإعمال للخيال والتصور، وهو غير «المجاز العقلي» الذي يقوم على اللفظة أو الجملة الواحدة، وأحسب أني بهذا القياس لم أخرج عن حدود اللغة العربية في النحت والاشتقاق، واهتديت إلى مصطلح لا يرفضه الذوق اللغوي العربي، ثمة مشكلة من نوع خاص تسبب اضطراباً وفوضى في مفهومات النقد الأدبي، هي مشكلة الخطأ الشائع من أمثال ذلك مصطلح «الملهاة» لتقابل «كوميديا» ومصطلح «الشعر العمودي» و«الشعر الحر» و«الاتباعية» و«الابتداعية» لتقابل «الكلاسية» و«الرومانسية» ومثل «فلسفة التسامي» التي عاد بعضهم مؤخراً ليعربها بـ «الترانساندانتالية» ويبقى القارئ العربي الذي لا نصيب له من لغة أجنبية يتساءل عن معنى هذا المخلوق الجديد ومثل ذلك «عصر التنوير» و«تداعي المعاني»، وقد شاعت هذه المصطلحات واكتسبت مصداقية بفعل الزمن بحيث غدا من الصعوبة بمكان، أن يأتي النقلة اللاحقون ليبيّنوا أن السابقين لم يحالفهم الحظ دائماً في الاهتداء إلى مصطلح عربي ينقل بدقة معنى ودلالات المصطلح الأجنبي، على الرغم من حسن نواياهم والثقة بقدراتهم اللغوية.

مثلاً مصطلح «الملهاة» هو أقل توفيقاً من مصطلح «المأساة» فإذا كانت المأساة دائماً فيها ما يبعث على الأسى والحزن، مثل موت حبيب وسوى ذلك بشكل يقتل الفرح ويبعث نقيضه، مثل مآسي الإغريق الشهيرة عند «آيسخليوس» و«سوفوكليس» و«يوربيدس» فإن الملهاة مصطلح ينطوي على اللهو والعبث والضحك.

صحيح أن «الكوميديا» تقوم على شيء من السخر يبعث على الضحك أحياناً ولكنه في كثير من الأحيان، ضحك كالبكاء، لأنه يعرّي «المخزيات» في سلوك البشر، والكوميديا عمل درامي جاد يقصد إلى كشف النواقص والعيوب ويضحك منها وعليها، وليس قصد «الكوميدي» في عمله أن يوفر لنا الضحك واللهو الرخيص فذلك نوع آخر من الأعمال الدرامية، هي «المهزلة» fance التي تريد الاضحاك واللعب.... لذلك أرى أن «المأساة» ترجمة موفقة لمصطلح «طراغوذيا» تراجيديا، كما أورده أرسطو في «كتاب الشعر» لكن «الملهاة» ترجمة غير موفقة ولا دقيقة لمصطلح «قوموذيا.. كوميديا» لذا أرى أن تعريب المصطلح إلى «كوميديا» أفض من ترجمته.

و«الشعر العمودي» مصطلح شاع منذ حوالي نصف قرن في الكتابات النقدية، والغريب أن من أشاعه هم المشتغلون بالشعر العربي ومن أصحاب التراث.

وأنا أعجب من غياب مفهوم «عمود الشعر» بمعناه الدقيق في أذهان أولئك الكاتبين، وهم المتعاملون مع ابن سلام وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري... لكن اللاحقين يتحدثون عن «الشعر العمودي» وفي أذهانهم قصيدة ذات شطرين، طويلة فيها «عمودان» قائمان لأن البيت لا يبتنى إلا له عمد/ ولا عماد إذا لم ترس أوتاد، وأنا لا أعرف قصيدة «عمودية» ذات شطرين منذ أيام أبي نواس تبدأ بالبكاء على الأطلال ثم تخرج إلى النسيب وتنقلب إلى الممدوح، وتنتهي بحكمة أو موعظة، لقد هدم أبو نواس ذلك البيت الذي (له عمد) منذ أن صاح: «قل لمن يبكي على رسم درس/واقفاً.. ما ضر لو كان جلس؟» والإشارة إلى «الجلوس» تنطوي على معنى خبيث ساخر لا أحسبه كان غائباً عن ذهن أبو نواس، لكن اللاحقين سقطوا في وهدة من مصطلح غير دقيق هو مصطلح «الشعر الحر» الذي أطلقته «نازك الملائكة» عام 1947، ليشير إلى الشعر الذي يعتمد التفعيلة الخليلية والقافية غالباً، ولكن من دون الالتزام بعدد التفعيلات في بحور الخليل، وهذا الشكل الجديد من الشعر يختلف عن «الشعر الحر» بمعناه الدقيق لذا وَجدَ كَتَبَة النقد في حقبة الخمسينات أن هذا «المسخ الجديد» كما قال أحد الغاضبين يومها يهدد «عمود الشعر» التراثي، لذلك وضعوا مصطلح «الشعر العمودي» المغلوط قبالة «الشعر الحر» المغلوط، لكن المصطلحين قد شاعا وانتشرا وبلغا كهولة العمر، وليس من السهل أن تجعل الكهل يرتد إلى سواء السبيل.

وفي مجال ترجمة المصطلح النقدي إلى مقابل عربي سليم، ثمة عدد من المصطلحات تقاعس النَقَلة عن البحث والاشتقاق في شأنها أو فضلّوا تعريب المصطلح الأجنبي ظناً منهم أن ذلك التعريب

ألصق بالمفهوم الأجنبي لكن الترجمة اجتهاد وللمجتهد أجران إن أصاب وأجر واحد إن اجتهد ولم يحالفه التوفيق...

ثمة مصطلح «الميتافيزيقا» الفلسفي، أي فلسفة ما وراء الطبيعة الذي انصرف إلى وصف شعر (جون دن) الإنكليزي (1572 -1631) على لسان الشاعر «جون درايدن»، في كتابه «كلام في الهجاء» المنشور عام 1693، ثم سرى الوصف على عدد من شعراء القرن السابع عشر الإنكليز، إن الوصف الذي شاع بصيغة «الشعر الميتافيزيقي» فيه عيبان اثنان، هما عيبا النسبتين لاحقة النسب الإنكليزي، وياء النسب العربية.

ما العيب في أن نترجم المصطلح إلى «الماوراء طبيعي» وإلى المصدر الصناعي «الماوراء طبيعة»...؟!

فمثلاً إن تعريب «السيميائية» و«السيميولوجية» و«السيميوطيقية» أمر يحيرني كثيراً، إذ لا يخفى على من عرّبها أن «السيمياء» كلمة دخيلة تفيد السحر والشعوذة، أما «السيماء» في اللغة فهي العلامة كما يقول تعالى: «سيماهم في وجوههم من أثر السجود» فلماذا لا نتجنب المزالق ونقول «السيمائية» وهي ترجمة أفضل في نظري من «العلاماتية» أو «علم الإشارة» إذ يمكن أن ينصرف المصدر الصناعي «السيميائية» إلى صفة وظرف في حين يصعب أو يستغرب الأمر في غير ذلك...

ثمة كلمة «سونيت» و«كوبليت» وقد جمعوها على «سونيتات» و«كوبليتات» الأولى قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً في الوزن و«الأياجي» بخمس تفعيلات في البيت الواحد (خفيف –ثقيل) نقلها الشعراء الإنكليز في أواسط القرن السادس عشر مثل «وايات» عن الشعر الإيطالي السابق عليهما، وبخاصة عند «بتزاركا» معنى «سونيت» في الإيطالية، قصيدة غنائية قصيرة، فماذا يمنع أن نترجمها إلى «غنائية» ونجمعها على غنائيات كما في غنائيات شكسبير التي بلغت 154 عدداً؟، هنا يأتي دور القياس السليم، فنحن نقول «جدارية» ونقصد صورة كبيرة مرسومة على جدار، ونقول «بكائية» أي قصيدة بكائية، مثل قصيدة عبد الوهاب البياتي «بكائية لشمس 5 حزيران» ولا خوف أن يختلط هذا المصطلح بالصفة، كأن تقول «جلسة غنائية» أو «مقطوعة غنائية» لأنك تقول ذلك في سياق فلا ينصرف الذهن إلى غير المصطلح إذ ساغة الذوق، ولم يَحُدْ عن قواعد الصرف.

لقد شاعت كلمة «رباعية» بعد «رباعيات عمر الخيام»، لكن «حوارية» في وصف قصيدة هي حديثة نسبياً، وأحسبُ أنها ستكسب قبولاً مثلما فعلت «رباعية» قبلها، أما «كوبليت» فهي «المزدوجة» التي تختم «الغنائية» عند شكسبير بيتان من قافية واحدة يعبران عن حكمة أو خلاصة ما تعرض الغنائية من قول أو وصف.

ومما يتصل بفوضى المصطلح ترجمة عناوين الكتب الأجنبية ترجمة غير دقيقة ورسم الأعلام رسماً غير دقيق، إما بسبب اضطراب رسم الصوامت الأربعة سابقة الذكر، أو لأن الناقل لا ينقل عن اللغة الأصل، بل يتوسط لغة أخرى، ثمة من يترجم كتاباً عن الألمانية، يتوسط الفرنسية التي يعرفها، فتراه يرسم العناوين والأعلام بلفظ فرنسي، فالاسم الألماني «شلاير ماخر» قد يغدو بلفظه الفرنسي «شيلر ميشر» فتعجب أهو ذات الرجل، أم أن الأخير اسم رجلين اثنين.

ومثل ذلك أسماء سوفوكل دون كيشوت... وغيرهم.

وأرى أن الأدق والأسلم رسم الاسم العلم كما ينطق بلغته الأصلية سوفوكليس بالإغريقية، كوريولاس باللاتينية... وليس شيشرون الفرنسية أو دن كيخوته بالإسبانية.

ثمة تطرف عجيب ظهر في السنوات الأخيرة عند بعض التراجمة، يظهر في محاولة إخضاع نسق الكلام العربي إلى نسق إنكليزي أو أميركي أو فرنسي، أحسب أن النفس العربية تعافه وتمجّه، ثمة صفات مترابطة في الإنكليزية تفيد «اقتصادية -اجتماعية» في آن معاً.. أو «زمانية -مكانية»! والعياذ بالله.

لقد تجرعنا «أفرو -آسيوية» أما هذه فأحسب أن (موجة تتقدم) وصفها شوقي يوم «سقط الحمار من السفينة في الدجى» سوف تعيده إلى «الرفاق» بعد أن (قالت خذوه كما أتاني سالماً/ لم أبتلعه فإنه لا يهضم».



المصطلح النقدي بين النظريّة والتطبيق

د. عدنان عويّد

ناقد ومفكّر عربي سوري

المصطلح أبستمولوجياً (معرفياً):

قبل الدخول في تعريف "المصطلح" ودلالاته اللغويّة والمجازيّة، ومجالات نشاطه النظريّة والعمليّة ،لا بد لنا هنا من الوقوف عند دلالاته المعرفيّة. "فالمصطلح" ليس "مفردة" لغويّة عابرة نلقيها جزافاً في متن النص الذي نشتغل عليه، أدبيّاً كان أو فنيّاً أو فلسفيّاً أو دينيّا... أو غير ذلك من العلوم التي نتداولها، على اعتبار ان لكل علم من العلوم التي نتداولها له قاموسه "المصطلحي" بالضرورة. فـ "المصطلح" في الحقيقة له عامله المعرفيّ والوظيفيّ داخل بنية النص، أي نص من النصوص التي جئنا عليها أعلاه. (قال ابن حزم الأندلسي:" لا بد لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم وليختصروا بها معاني كثيرة.).(1).

ففي المصطلح تتحدد توجهات النص الذي نتداول الحديث عنه، أو البحث فيه وأهدافه، مثلما تتحدد مساراته السرديّة والمعرفيّة، فعلى سلطة "المصطلح الواحد وبنيته المعرفيّة قد يتحدد السياق العام للنص المتداول أو الحديث حوله أو عنه بالكامل. فعندما نطرح مثلاً مصطلح "الأركيلوجيا" وهو دراسة علميّة لمخلّفات الحضارة الإنسانيّة الماضية. فهذا المصطلح قابل ان يدخل عالم الأدب أو الفن أو الفلسفة أو الدين أو أي قضية من قضايا الحضارة الإنسانيّة لأي شعب من الشعوب. فعندما نريد أن ندرس تاريخ فن القصة القصيرة في سورية مثلاً، فسنعتمد "مصطلح الأركيلوجيا كمصطلح رئيس أو مصطلحاً أساس في دراستنا هذه، وكذا الحال عند دراستنا لتاريخ الفن أو الفلسفة أو الدين وغيرها عند أي مجتمع من المجتمعات أو حضارة من الحضارات، "فمصطلح الأركيلوجيا" سيحدد لنا بالضرورة مسار تتبعنا للقضية التي نشتغل عليها ، وبالتالي سيشكل هذا المصطلح

بالضرورة موقفاً منهجيّا على اعتباره يحدد لنا مسار عملنا، وبالتالي إبعادنا عن الخلط والتداخل المجانيّ بين العلم الذي نشتغل عليه وبقية العلوم. وهذا الموقف المنهجي نجده بكل وضوح مثلاً في مصطلح " الفقه" أو "علم الكلام" أو الفن التشكيلي" .. إلخ. فكل مصطلح من هذه المصطلحات يشتغل على علم محدد نستنتج من خلاله طبيعة العلم المراد من هذا " المصطلح الأساس" دون أن نغفل بأن كل مصطلح من هذه المصطلحات الرئيسة أو الأساسيّة يرافقها مصطلحات ثانويّة كثيرة تكمل هذا المصطلح وتغنيه. فعندما نتداول مصطلح " الفلسفة المثاليّة" مثلاً، فسيرافق هذا المصطلح مصطلحات متعددة من هذه الفلسفة، كالفلسفة الوجوديّة والحدسيّة والماديّة التاريخيّة وغيرها. وختاماً نقول في هذا الاتجاه كثيراً ما يضطر الباحث أن ينحت مصطلحاً محدداً للموضوع الذي يشتغل عليه، وهذا أمر ليس حديثاً بل قديماً قدم الاشتغال على المعرفة. (قال قدامة بن جعفر: " ومع ما قدمته فإني لما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعها.). (2).

المفهوم اللغوي للمصطلح:

لفظ "مصطلح" مصدر ميمي من الفعل المزيد "اصطلح" الذي مجرده "صلح". وقد استُعمل الفعل الثلاثي " صلَح" في المعاجم اللغوية بمعان واشتقاقات تكاد تكون متقاربة.

ففي الصيغة الاشتقاقيّة ذاتها أورد "ابن منظور" أن:« الصالح: ضد الفساد ... والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحوا واصلحوا وتصالحوا وأصالحوا مشددة الصاد، قلبوا التاء صادًا وأدغموها في الصاد بمعنى واحد « صلح صالحاً».

وجاء في المعجم الوسيط: اصطلح القوم أي زال ما بينهم من خلاف وعلى الأمر تعارفوا عليه واتفقوا... والاصطلاح: مصدر أصطلح ... أي اتفاق طائفة على شيء. (3).

المصطلح مجازاً:

المصطلح هو لفظ يطلق على مفهوم معين للدلالة عليه عن طريق الاصطلاح (الاتفاق) بين الجماعة اللغويّة على تلك الدلالة المرادة، والتي تربط بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) لمناسبة بينهما. وأطلق المتخصصون في علم المصطلح تعريفاً دقيقاً له وهو: (الرمز اللغوي والمفهوم).

بينما أطلق عليه «فيلبر» إنه عبارة عن بناء عقليّ فكريّ مشتق من شيء معين، فهو - بإيجاز - الصورة الذهنيّة لشيء معين موجود في العالم الداخليّ أو الخارجي، وأضاف: «لكي نبلغ هذا البناء العقلي - المفهوم - في اتصالاتنا يتم تعيين رمز له ليدل عليه». (4) .

تعريف المصطلح النقدي :

يمكننا القول إذاً بالنسبة للمصطلح موضوع بحثنا، بأنه أداة من أدوات التفكير العلميّ، ووسيلة من وسائل التقدم العلميّ والأدبيّ، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة ونشاطات الحياة. وإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلميّ الذي يعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوغه، وتعطلت وظيفته.

المصطلح في الثقافة العربية :

لم يكن " المصطلح في كل دلالاته وأهدافه بعيداً في الحقيقة عن الثقافة العربيّة، لقد "عرف العرب مع عصر التدوين المصطلح، وخبروا خفاياه وجوانبه المختلفة، كما لمسوا أهميته وفوائده في بناء النهضة العلميّة التي سعوا إليها، ووقفوا على طرائق وضعه بما أفادوه من الترجمات عن اللغات الأخرى، أو ما نحته الأدباء والفلاسفة والفقهاء العرب من مصطلحات خاصة بهم. هذا وقد بلغت اللغة العربيّة قمة التطور والمرونة في التعبير عن كل المستجدات من النظريات العلميّة والآراء الفلسفيّة في العصور الوسطى وخاصة مع عصر الترجمة والانفتاح على الحضارات الأخرى، حتى أصبحت الواسطة الكافية للتعبير عن كل مناحي الفكر العلميّ والتقنيّ في ذلك العصر، بل والجسر الذي عبرت عليه الثقافة العربيّة الإسلاميّة بكل مكوناتها ومصادرها إلى الغرب. يقول الجاحظ في البيان والتبيين : (و قد أفاد النقد الأدبيّ من هذا التلاقح الفكريّ مع الشعوب: كالفرس واليونان والهند والرومان، حتى تسربت بعض هذه المصطلحات الفكريّة والفلسفيّة إلى النقد العربي والأدب عامة، ويدل على ذلك تلك المصطلحات التي عُرفت في العلوم العقليّة، والنقليّة، والدخيلة، جميعاً. ويؤكد الجاحظ هذا بقوله: "هم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني. وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا بذلك سلفا لكل خلف وقدوة لكل تابع.). (5).

وهكذا أشرع العلماء والنقاد والمفكرون العرب في وضع اصطلاحات نقديّة وبلاغيّة في الأدب وغيره من الفنون والعلوم في ذلك العصر. ولاحظوا اختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخر، فقال "ابن المعتز مثالاً في مقدمة كتابه " البديع" : " ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته فيسمى فناً من فنون البديع بغير ما سميناه". وعندما يأتي "قدامة بن جعفر" يعيد طرح المشكل من جديد، فيعزو لنفسه فضل الريادة في وضع بعض المصطلحات النقديّة والأدبيّة قائلاً: " ولما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل

عليه احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها". (6).

نعم ... مع انتشار الإسلام وبدء التدوين والاشتغال على المعرفة، بدأت الحاجة إلى ثقافة المفاهيم اللغويّة تظهر، وبدا من المهم العمل على إيجاد تحديدات دقيقة لما تعنيه ألفاظ المشتغلين بتلك العلوم، وهو ما دفع بعلماء المسلمين إلى وضع مصطلح "علوم الحديث" مثلاً الذي يختص بدرجات الحديث وأنواعه وطرق إسناده. وكذلك علوم اللغة وبديعها ونحوها.. وغير ذلك من علوم، وهكذا انتقلت عبر اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخرى، بزيادات زيدت. وشرائط شرطت، ولقد صار لكل جماعة تشتغل بعلم واحد ألفاظهم ومصطلحاتهم الخاصة بهم. وقد شرع أصحاب تلك العلوم والصناعات يحددون معاني ألفاظهم وحدودها ورسومها، ونشأت إثر ذلك حركة تأليف مصطلحيّ تمثلت في كتب خاصة باصطلاحات العلوم المختلفة، ومنها:

- الحدود لجابر بن حيان) ت 200هـ.
- مفاتيح العلوم لمحمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي) ت 387هـ.
- رسالة الحدود، لأبي حامد الغزالي) ت 505 هـ.
- السامي في الأسامي. محمد أبي الفضل الميداني النيسابوري) 531 هـ.
- التعريفات، للشريف علي بن محمد الجرجاني. (ت 816هـ)
- كشف اصطلاحات الفنون للتهانوي. (ت 1108هـ). (7).

تأثر الكتاب والأدباء والمفكرون العرب بالمصطلح الغربي:

لا شك أن المسألة الثقافية والفكرية في الحضارة العربية الإسلاميّة قد أصابها الكثير من الجمود والتكلس في عصر الانحطاط، حيث توقف الاجتهاد على مستوى العلوم الدينيّة وساد النقل على حساب العقل، كما أخذت تتعطل شيئاً فشيئاً بقية العلوم الأخرى ويتوقف العمل بالكثير منها، أو تتجه باتجاهات أخرى كعلوم الأدب وخاصة الشعر منه. ولكن مع حلول عصر النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسيّة على مصر، بداية القرن التاسع عشر، حتى بدأ الأدب العربي يخرج من دائرة جموده والضعف الذي عاشه خلال الحقب الماضية، فهذا الجمود والضعف اللذان يرجعان بمجملهما إلى المحسنات البديعيّة، وغيرها من وسائل التلاعب بالألفاظ والأحاجي والألغاز، ولذلك فقدت الألفاظ الشعريّة على سبيل المثال دلالاتها، فلم يعد شعراء هذا العصر يهتمون بدور الكلمة الشعريّة المعبرة والموحية والمؤثرة في الإحساس والوجدان، بل كان اهتمامهم منصب على أنواع البديع والتفنن فيه، فزينوا ألفاظهم وزخرفوا أشعارهم بالسجع والجناس ونحوهما، من فنون البديع، حتى كثرت المؤلفات فيه.

فأطلق عليها البديعيات (كبديعة عز الدين الموصلي)، المتوفى 122هـ، و(صفى الدين الحلي، المتوفى)723هـ، و(صالح الدين الصفدي)، المتوفى 711هـ، وغيرهم كثيرون، (8). فمع عصر النهضة هذه اتجه الأدب والنقد الحديث اتجاهات شعريّة متنوعة، حددت مذاهب الشعر الحديث، ورصدت اتجاهاته، بأن أطلق عليها النقاد المحدثين (المدارس الأدبية الحديثة). وكان لهذه الاتجاهات الأثر الكبير في بلورة تلك المدارس، التي أسهمت في رد الشعر إلى طبيعته، وعملت على تحديد، مناهجه ومقاييسه النقدية الحديثة، مطبقة بعض نظرياته بما يوافق طبيعة الأدب العربي، وقيمه وتقاليده. هذا وتعد مدرسة "الأحياء والبعث"، أولى المدارس ظهوراً، والتي يعزى إليها هذا التجديد والتطور. (9). وبالتالي فالقارئ للأدب العربي الحديث، يلحظ تحولات أدبيّة هائلة في جميع جوانب الحياة الأدبيّة والفكريّة والثقافيّة ، نتيجة الوعي الحضاريّ والثقافيّ لدى كثير من أدباء ونقاد هذا العصر، حين أنكبوا على دراسة التراث بشكل واع وجرئ، فأظهروا ما فيه من سلبيات وايجابيات، وحاولوا تخليصه من شوائبه التي أدت إلى ضعفه، ودعوا إلى التخلي عن الوجه المسيء للأدب، وإحلال الوجه المشرق والمضيء له، وجعله جسر عبور بينه وبين الحضارة الإنسانية. ومن أوائل من نادى بهذا، (محمود سامي البارودي، وعباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، والمازني ، وطه حسين ، وأحمد شوقي)، وغيرهم ممن سار على نهجهم وخطا خطاهم، مكونين مدارس أدبيّة جديدة في الأدب والنقد ، تأخذ بمقاييس ومصطلحات ومناهج عالميّة.) .(10). ومع ظهور هذه المدارس، بدأ النقد العربي، في عصر النهضة يستمد قواعده وأصوله من المذاهب النقدية، ومن جميع المدارس التي نشأت نشأة حديثة عربيّة كانت أم أجنبية وبأكثر انفتاحاً، وكان المذهب "الغربي" ومصطلحاته ذا أثر بالغ في التأثير، وفي تطور النقد العربي، وخير دليل على هذا هو تكوين المدارس الأدبيّة ونشؤ المذاهب النقديّة. كما أن الفلسفة الحديثة في الغرب كانت أشد تأثيراً في حركة النقد العربي الحديث، من حيث ظهور الاتجاهات الجديدة الواضحة في النقد، علاوة على تأثر بعض النقاد العرب المحدثين، بآراء النقاد والفلاسفة الغربيين.

ومن المدارس الأدبية المتعددة التي تركت بصمات في نهضة الأدب العربي والنقد في تاريخنا الحديث والمعاصر، والتي لا شك بأن شعراؤها ونقادها كانوا متأثرين باتجاهات المدارس الغربيّة، كالمدرسة "الرومانسيّة" التي برزت ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، ونادت بتفوق العاطفة على العقل، ونادت بالحرية والتعبير، وتقديم الخيال على العقل وتفضيله في التحليل النقدي، والميل إلى الغموض والأساطير وغيرها (11). وكان

من أبرز مؤسسي هذا التيار في الوطن العربي، الناقد والأديب "خليل مطران" المتأثر بالثقافة الفرنسيّة، ومعه مجموعة من النقاد والأدباء، أمثال: (عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، عبد الرحمن شكري)، وهؤلاء الثلاثة كانوا مطلعين على الثقافة الغربيّة ومتأثرين بها.

وكان في هذه المرحلة تيار جماعة (أبولو)، بزعامة "أحمد زكي أبو شادي" الذي ظهر بمصر عام 1933م. وأبولو نسبة إلى (أبولون)، إله الفكر والجمال وهو رب الشعر والموسيقى عند الإغريق، لقد أخذ هذا التيار أساطيرهم التي كانوا يؤمنون بها. ومنه أطلق هذا الاسم على هذا التيار، وقد أصدرت هذه المدرسة مجلة أدبيّة، خُصصت للشعر وبنشر الإنتاج الأدبيّ لهذه الجماعة ونشر أفكارهم وآرائهم، وهي أول حركة أدبيّة لتجديد الشعر العربي، والدعوة لنقده في تاريخ الأدب العربي الحديث. وفيها قالت خالدة سعيد : (" لما نشأت مدرسة أبولو، كانت الفكرة الموحدة الجامعة هي الشعر الحق الرفيع، وهو ما عبر عن الشعور تعبيراً فنيّاً أصيلاً، ولم يكن ابتذالاً ولاً احترازاً لما سبقه من الشعر ".). (12).

كما يخرج تيار ثالث يحمل مبادئ ومصطلحات جديدة للأدب العالمي، هو تيار (الواقعيّة)، الذي يعني، نقد الحياة والكشف عما فيها من شرور وآثام، وهذا الكشف هو الذي يظهر الواقع للحياة وحقيقتها الجوهريّة الأصيلة الدفينة.). وقد نادى أصحابه إلى البحث عن الذاتيّة والمثاليّة، وأول ما نشأ هذا التيار وظهر في أوروبا، وهو رد على الرومانسيّة، حاملاً آراء ومصطلحات وأفكار نقديّة للأدب، هدفه ترسيم واقع الحياة كما هو عليه دون التدخل الذاتي، ومشاركة الأدب والشعر للمجتمع مشاركة صحيحة وفعالة، وأن لا يجنح إلى عالم الخيال والأوهام، متخذين من القصة المحور الأساس لهذا التيار، وقد انخرط تحت لواء هذا التيار (نازك الملائكة، وبدر الدين شاكر السياب، ومحمود حسن حامد)، ولفيف آخر من الشعراء، متخذين من الشعر الحر هدفاً وطريقاً لرسم معالم هذا التجاه في الوطن العربي، جاعلين أدبهم ملازما للمجتمع وحياته في مشاكلهما وأحداثهما، كما جاء في قصيدة (الكوليرا) لنازك و(وهل كان حباً) لبدر الدين شاكر السياب، وشعر محمود حسن في ديوانيه (لابد وإصرار). (13).

هذا وقد ظهر تأثير معظم المدارس الغربية في النقد والمصطلح لدى النقاد العرب والحركة النقديّة العربيّة في تاريخنا الحديث والمعاصر، كالرمزيّة، والبرناسيّة، والسرياليّة والوجوديّة.

ملاك القول هنا:

إن النقد الأدبيّ العربيّ الحديث والمعاصر بدأ، يصدر أحكاماً نقديّة نظريّة، على النص الأدبي، مبدياً رأيه وفق

مقاييس أوليّة توافق الطبيعة الإنسانيّة والفطرة والحس والتذوق الجماليّ الذاتيّ والحدسيّ، وتدور في معظمها حول ما تراه العين، وتسمعه الأذن، ويتذوقه اللسان، أو يشمه الأنف، أي بما يمكن إدراكه عموماً بالحس. (14). وفي كتب النقد أمثلة مليئة بمثل هذه الأحكام، نقف عند واحد منها كتحاكم "الزبرقان بن بدر"، و"عمر بن الأهتم" و"عبده بن الطبيب"، و"المخبل بن "، إلى "ربيعة بن حذار الأسدي". ففي الشعر أيهم أشعر، قال للزبرقان (أما أنت فشعرك كلحم أسخن لهو أنضج فأكل، ولا ترك نيئاً فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبر ودجر، فيتلألآ فيها البصر، وإما أنت يا مخبل، فان شعرك قصر عن شعرهم، وإما أنت يا عبدة فان شعرك كمزادة أحكم خوزها ، فليس تقصر ولا تمطر) .(15).

وهكذا كانت معظم الأحكام النقديّة تصدر من هذا القبيل، أي لا تخرج عن الذوق الفطريّ والملاحظة البسيطة والنظريّة الجزئيّة، وهي مطبوعة بطابع الارتجال. بيد أن هذا النقد لم يدم على حالته هذه عندما نظر النقاد فيما بعد بالنظرة الشاملة والمتكاملة إلى النصوص والأساليب، ودراستها دراسة تحليلية قائمة على المناهج والمقاييس والمصطلحات النقدية، عمادها الذوق والمنهج والتركيب الثقافيّ والفكريّ واللغويّ، وبعد أن اتسع النقد وتشعبت مباحثه، وتنوعت اتجاهات النقاد لتشمل النقد اللغوي، ونقد الألفاظ الشعريّة ومعانيها، ونقد الأخطاء النحويّة والصرفيّة والنقد البلاغيّ، والنقد الدينيّ والفنيّ والفلسفيّ والفكري الذي تناول البعد الطبقيّ والاجتماعيّ بشكل عام وغير ذلك.

الهوامش:

1 - المصطلح النقدي. univ-tlemcen.dz
https://elearn.univ-tlemcen.dz › resource › view
. PDF

2 - المرجع نفسه.

3 - في مفهوم المصطلح وعالقته بعلم المصطلح(المصطلحية).
The concept of the term and its relation to Terminology
الدكتور: عبد الحميد بوفاس، جامعة عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر - فوزية سعيود ، طالبة دكتوراه ، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية. 18/8/ 2020

4 - الويكيبيديا.

5 - البيان والتبيين ج1 ص139. تحقيق حسن السندوبي. مكتبة هنداوي.

6 - المصطلح النقدي - مرجع سابق.

7 - المرجع نفسه.

8 - تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق - د/ الهادي امحمد محمد السلوقي / جامعة الزاوية ليبيا - https://drive.uqu.edu.sa/_/mabagazi/files.

9 - المرجع نفسه.

10 - رامز الحوراني -1992م ، نشؤ النقد والأدب وتطوره ج1 ص211.

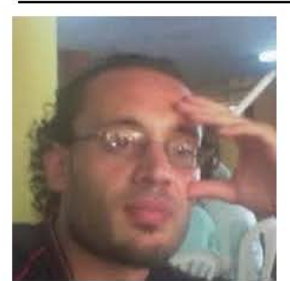
11 - جبور عبد النور ،1981م ، المعجم الأدبي ،ص232.).

12 - خالدة سعيد ، 2979م ، حركة الإبداع ،ص13.

13 - طور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق - د/ الهادي امحمد محمد السلوقي / جامعة الزاوية ليبيا - المرجع نفسه.

14 - محمد زغلول سالم ، تاريخ النقد العربي ج1 ص33.

15 - بدوي طبانة ،1972م ، دراسات في نقد الأدب العربي ، ص 13.



التناص محاولة لتحديد المفهوم

غدير فائز إسماعيل
شاعر وباحث سوري

وفدَ التناصُّ إلينا بوصفِهِ مصطلحاً حديثاً صاغَهُ النقّادُ الغربيُّون، بدايةً مع (باختين) وتأسيساً على يدِ (كريستيفا)مروراً بـ(جينيت)، وغيرِهم، فتعدَّدت التعريفاتُ الخاصَّةُ به، وتباينَتِ الآراءُ في حدودِهِ ومداه، وذلك نتيجةَ الاختلافِ في ترجمتِهِ إلى اللغةِ العربيَّة، وعدمِ الاتِّفاقِ على طريقةِ توظيفِهِ في النصوصِ الأدبيَّة.

ولكنَّ المتَّفقَ عليه على وجهِ العمومِ أنَّ التناصَّ يكشفُ عن تفاعلِ الأنظمةِ الدلاليَّةِ والعلاقاتِ الضمنيَّةِ بينَ مجموعةٍ من النصوصِ المتفرِّقةِ، وتكونُ مهمَّةُ القارئِ هي – فضلاً عن تفكيكِ النصِّ إلى مجموعةِ النصوصِ المختلفةِ التي تكوَّن منها– أن يستعملَ ثقافتَهُ وإبداعَهُ في استخلاصِ جماليَّاتِ التناصِّ الذي يفتحُ النصَّ على مجموعةٍ من المعاني المتعدِّدةِ التي تُسهِمُ في مجموعِها – إن أضفْنا إليها قراءاتٍ أخرى لقرَّاءٍ آخرين– في بناءِ صورةٍ أكثرَ اكتمالاً للنصِّ الأصليِّ.

وعلى العمومِ فإنَّ مفهومَ التناصِّ على الرغمِ مِن أنَّهُ نشَأَ في رحمِ البنيويَّةِ إلا أنَّهُ يُعَدُّ متعلِّقاً بمرحلةِ ما بعد البنيويَّةِ، حيثُ يمكِنُ عدُّهُ مفهوماً تفكيكيّاً بامتياز، فالتناصُّ تمَّ تأسيسُهُ كمصطلحٍ حديثٍ على يدِ البنيويّين، ولكنَّهُ تبلوَرَ بصورتهِ الواضحةِ على يدِ المدرسةِ التفكيكيَّةِومنظِّريها من أمثالِ(بارت) و(ديريدا) وغيرِهم، وقد تعلَّقَ مفهومُ التناصِّ تعلُّقاً كبيراً بنظريَّاتٍ تفكيكيَّةٍ مثلُ "موتِ المؤلِّفِ" و"نظريَّةِ التلقي" التي أسهمَتْ من خلالِ ارتباطِها معه في الوصولِ إلى فهمٍ خاصٍّ ومحدَّدٍ للتناص يُبعِدُهُ عن ما شابَهَهُ من المصطلحاتِ القريبةِ منه، التي قد تبدو للوهلةِ الأولى متماهيَةً معه، كالاقتباسِ والتضمينِ والسرقةِ وغيرِها،

هذا التماهي الذي جعَلَ كثيراً من النقَّادِ والدارسين يُخطِئون في فَهْمِ المصطلَحِ الذي يتعلَّقُ أساساً بالمخفيِّ من الدلالاتِ، والباطنِ منها، أكثرَ مِن تعلُّقِهِ بما هو واضحٌ ومُشارٌ إليهِ بطريقةٍ عمديَّةٍ.

ثمَّ جاءَ(رولان بارت)[1] الذي استطاعَ أن يطوِّرَ أفكارَ(كريستيفا) حولَ التناصِّ من خلالِ نظريَّةِ النصِّ التي قامَ بالكشْفِ عنها، إذ أكَّدَ فيها عدَمَ وجودِ نصٍّ جديدٍ على نحوٍ تامٍّ، وإنَّما تظهرُ الجِدَّةُ في النصِّ عن طريقِ إعادةِ تشفيرِ الرموزِ والاستشهاداتِ التي يتكوَّنُ منها النصُّ بطريقةٍ جديدةٍ، ففي نظريَّةِ النصِّ"[2] لـ(بارت) يقرِّرُ أنَّ النصَّ هو إعادةُ توزيعٍ للُّغةِ، وكلُّ نصٍّ هو نسيجٌ جديدٌ من استشهاداتٍ سابقةٍ، ولكنَّ التناصيَّةَ التي هي قدَرُ كلِّ نصٍّ بتعبيرِهِ لا تقتصرُ حتماً على قضيَّةِ المنبَعِ أو التأثيرِ، فالتناصُّ"مجالٌ عامٌّ للصيَغِ المجهولةِ التي يندرُ معرفةُ أصلِها، والمناصُّ هو حقلٌ شاملٌ من الصيَغِ المجهولةِ النسَبِ، حيثُ الأصلُ يصعبُ تعيينُهُ، استشهاداتٌ غيرُ واعيةٍ أو آليَّةٍ، قُدِّمَتْ من دونِ أن تُوضَعَ بينَ قوسَين"[3]

وكأنَّ(بارت) يرفعُ مصطلَحَ التناصِّ فوقَ مستوى الإحالاتِ المباشرةِ ممَّا عرفَهُ العربُ في سابقِ عصرِهِم كالاقتباسِ والتضمينِ والسلبِ والسلخِ وغيرِها من المصطلحاتِ التي تدخلُ في بابِ السرقاتِ الشعريَّةِ، فالتناصَّاتُ عندَهُ هي استجلاباتٌ لا شعوريَّةٌ عفويَّةٌ، مُقدَّمةٌ بلا مزدوجَين، وهذه الاقتباساتُ والاستشهاداتُ السابقةُ يجبُ أن تصبَّ في النصِّ بصورةٍ تمنحُهُ"وضْعَ الإنتاجيَّةِ وليسَ إعادةَ الإنتاج"[4]، بمعنى آخرَ أن تكونَ ذائبةً في النصِّ بطريقةٍ لا إراديَّةٍ تخدمُ معناهُ،وتحوِّلُهُ من كونِهِ منتوجاً قاصراً على قراءةٍ واحدةٍ إلى إنتاجٍ متجدِّدٍ ومستمرٍّ لا ينضبُ عطاؤُهُ.

وعليه ننفي قصديَّةَ المؤلِّفِ في استجلابِهِ لهذه الاقتباساتِ بحسبِ رأي(بارت) المعلَنِ بتوصيفِها كاستشهاداتٍ غيرِ واعيَةٍ، وجعْلُ النصِّ "المتناصِّ" مساحةً متكاملةً وواسعةً من صيَغٍ لم يعرَفْ أصلُها بل تسرَّبَتْ إلى النصِّ من ذاكرةِ المؤلِّفِ من دونِ تعمُّدٍ منهُ، أو على نحوٍ أكثرَ دقَّةً من دونِ وعيٍ منهُ بهذهِ الاستشهاداتِ التي تتخايَلُ في نصِّهِ كـ"الشمسِ يومَ طلوعِها بالأسعَدِ"، وتختلفُ طبيعةُ رؤيَتِها واكتشافِها من متلقٍ لآخرَ بحسبِ ما تمكِّنُهُ حصيلتُهُ المعرفيَّةُ من اكتشافِهِ.

ونقفُ هنا قليلاً للكلامِ عن الإنتاجيَّةِ التي أشارَ إليها كلٌّ مِن (كريستيفا) و(بارت)،والتي تعني منْحَ النصوصِ القديمةِ تفسيراتٍ جديدةً من داخلِ النصِّ الجديدِ، فالاستشهاداتُ السابقُ ذكرُها لا بدَّ أن تذوبَ وتتفاعلَ مع بعضِها لتعطيَ معانيَ جديدةً، يتمُّ توظيفُها مجتمعةً لتُنتِجَ المعانيَ والدلالاتِ الجديدةَ التي تجعلُ النصَّ قابلاً للقراءاتِ المُتعدِّدَةِ والمختلفَةِ، بحيثُ لا توجَدُ

قراءةٌ نهائيَّةٌ للنصِّ، بل تتطوَّرُ القراءةُ في كلِّ مرَّةٍ تظهرُ فيها قراءةٌ جديدةٌ وكأنَّ النصَّ أصبحَ حقلاً ممتداً لا نهائيّاً من القراءاتِ، لا يتمُّ فيه البحثُ عن الحقيقةِ المطلقةِ، بل فقط الكثيرُ من المُتعَةِ في أثناءِ اكتشافِ قراءاتٍ جديدةٍ، ثمَّ هدْمِها لصالحِ قراءاتٍ جديدةٍ أخرى، وبذلك نستطيعُ أن نقرِّرَ أنَّهُ "لا تكمنُ خصوصيَّةُ التناص في الكشف عن ظاهرة جديدة، لكن في اقتراح طريقة جديدة في التفكير."[5] طريقةٌ جديدةٌ فاعلةٌ تجعلُ مِن القارئِ شريكاً في إبداعِ النصِّ مِن خلالِ سعيهِ إلى التناصَّاتِ العفويَّةِ التي يحفلُ بها النصُّ، هذا النصُّ الذي أصبحَ كائناً حيّاً متفاعلاً مع قرَّائهِ حافلاً بالإنتاجيَّةِ والتجدُّدِ.

والقارئُ هو الذي يعوِّلُ عليهِ في مفهومِ التناصِّ، ولا تُعتَبَرُ القراءَةُ مرتبطةً بإدراكِ استشهاداتِهِ كلِّها بحسبِ(بارت)، ولكنَّهُ في الوقتِ نفسِهِ يؤكِّدُ أنَّ الإلمامَ بالاستشهاداتِ يجعَلُ القراءَةَ مختلفَةً، فالقدرَةُ على التقاطِ الاستشهادِ المخفيِّ اللاواعي في النصِّ وتأويلِهِ يمنحُ القراءةَ بُعداً جديداً ممتِعاً وأكثرَ فاعليَّةً ويبعثُ على اللذَّةِ، ولكنَّ هذا الأمرَ ليسَ ضروريّاً في عمليَّةِ ولوجِ النصِّ التي تسمحُ بها أيُّ قراءةٍ، وعليهِ يبدو تلقِّي التناصِّ إذَن احتماليّاً بالضرورةِ، لأنَّ جعلَهُ ضروريّاً يشيدُ لقراءَةٍ عالمةٍ ذاتِ نموذجٍ ومعيارٍ، ممَّا يُعرِّضُ التناصَّ لأن يتخلَّى تماماً عن كونِهِ ثراءً محتمَلاً للقراءةِ، بل "يجعلُ منهُ إلزاماً قد يعرِّضُ الولوجَ للنصِّ للخطرِ."[6]

فالتناصُّ بهذا القولِ حالٌ طبيعيَّةٌ يتلقَّاها القارئُ من بينِ ثنيَّاتِ النصِّ من دونِ قواعدَ مُسرفةٍ في التعقيدِ، لأنَّ التناصَّ ثراءٌ محتَمَلٌ متفاوتٌ للقراءَةِ، يختلِفُ مِن قارئٍ لقارئٍ، هذا القارئُ الذي هو محورُ مفهومِ التناصِّ، والذي يحاولُ القيامَ بالكتابَةِ على النصِّ من خلالِ ما يستحضرُهُ في ذهنِهِ من احتمالٍ في تلقِّي التناصِّ وتأويلِهِ بالشكلِ الذي يرتئيهِ، "فتسجيلُ أثرِ نصِّيٍّ مهما كانَ قدْرُ وضوحِهِ، قد يُفسِحُ المجالَ لكتابةٍ غيرِ مُباشرَةٍ، ويعودُ للقارئِ ليسَ فقط فكُّ حضورِ المتناصِّ، لكن أيضاً تأويل آثاره"[7].

وتناولَ(إمبرتو إيكو) التناصَّ مِن وجهَةِ نظرٍ تركِّزُ على القارئِ ففي كتابهِ "دورُ القارئِ" وضَّحَ أنَّ "القارئَ يتحمَّلُ العبءَ الأكبر في فكِّ رموز النص، واستحضارِ تناصاته الغائبة، أو استنباط شيفرات تناصاته الحاضرة، ليصبح النص خليطاً من نصوص، وتناصات كثيرة"[8] وهذا ما سمَّاهُ(إيكو) بالمشيِ الاستنباطيِّ، أو المشيِ خارجَ النصِّ، معتبراً أنَّ التناصَّ مهمَّةٌ حصريَّةٌ بالقارئِ، ومن ثمَّ فالرؤيةُ التناصيَّةُ تختلِفُ وتتعدَّدُ باختلافِ القرَّاءِ وتعدُّدِهم ما يمنحُ النصَّ التأويلاتِ اللانهائيَّةِ.

فالقارئُ في هذهِ الرؤيَةِ للتناصِّ لم يعُدْ متلقِّياً سلبيّاً مستهلِكاً، بل أصبحَ عنصراً فاعِلاً إيجابيّاً مُنتِجاً مُشاركاً في كتابةِ

النصِّ، ولكنْ هنا يجدُرُ بنا التفريقُ بينَ عملِ التلقّي من حيثُ البنيةِ اللسانيَّةِ اللغويَّةِ الظاهرَةِ التي يكتفي القارئُ فيها بكونِهِ متلقّياً، وبينَ البنيَةِ الدلاليَّةِ للنصِّ التي تحملُ معنى التفاعليَّةِ الإيجابيَّةِ السابقَ ذكرُهُ.

وتكمنُ أهمِّيَّةُ استتارِ التناصِّ وبعدِهِ عن المباشرةِ والقصديَّةِ في أنَّ ما يُدعى تناصَّاً صريحاً أو ظاهريّاً إنَّما يتعلَّقُ في حقيقةِ الأمرِ بالنمَطِ الاستهلاكيِّ في القراءةِ والتلقّي، لأنهُ يقضي تماماً على الإنتاجيَّةِ، فهو لا يتطلَّبُ أيَّ تفكيرٍ من القارئِ سوى إدراكِهِ لهذا الاستدعاءِ الموسومِ بالكثيرِ من اللافتاتِ التي تُشيرُ إليهِ بدْءاً من الوضوحِ وليسَ انتهاءً بالهوامشِ، بينَما ما نريدُهُ هو قارئٌ منتجٌ يُعمِلُ عقلَهُ في التراكيبِ النصِّيَّةِ ليُبدِعَ قراءةً جديدةً للنصِّ تملأُ الفراغاتِ التي خلَّفتْها القراءاتُ السابقةُ، ويهيِّئُ لقراءَةٍ أخرى تزيدُ النصَّ المقروءَ غنى.

ونتوقفُ مع(سومفيل)الذي يرى أنَّ "تنبُّؤَ(كريستيفا) بمستقبَلِ مفهومِ التناصِّيَّةِ كانَ واضحاً بأنَّ هذا المفهومَ لن يتوقَّفَ عن **تلقّي آراءَ تصالحيَّةٍ وتوفيقيَّةٍ** وفْقَ توجُّهاتِ الكتَّابِ الذين أسرعوا إلى تبنِّيه"[9]، وكيفَ **تخلَّتْ عنه** فيما بعد لصالِحِ مُصطلَحِ **التنقُّليَّة**، عندَما قالَتْ: "إننا نؤثِرُ مصطلح (التنقلية) على هذا المصطلح (التّناصّ) الذي فُهِمَ غالباً بمعنى مبتذل"[10].

وقد حصلَ ذلكَ عام 1985م نتيجةَ شيوعِ المصطلَحِ بينَ المُنظِّرين، وحصرِهِم التناصَّ بمفهومِ نقْدِ المصادرِ الأوَّليَّةِ فقط، وانحرافِهِم بهِ عن المقاصِدِ التي تبنَّتْها (كريستيفا)، واكتشفَتْها في أثناءِ متابعَةِ عملِها عليه، ومنهم (تودور وفوريفاتير وآريفيوجينيت)[11]

فقد عدَّ(جينيت) النصَّ نصاً جامعاً شاملاً للمُقدِّماتِ والاستشهاداتِ والهوامشِ إضافةً إلى النصّ، فعملَ بذلك على توسيعِ مصطلَحِ التناصِّ وتقديمِهِ في صورةٍ فضفاضةٍ تحوي ما ليسَ فيهِ، فهو يُحاوِلُ من خلالِ مُتعالياتِهِ النصِّيَّةِ رصْدَ جميعِ العلاقاتِ الخفيَّةِ والواضحةِ بينَ النصِّ وغيرِهِ من النصوص، وهذه المتعالياتُ النصِّيَّةُ تتضمَّنُ كلَّ أشكالِ الحضورِ النصِّيِّ والوجودِ اللغويِّ من المُحاكاةِ إلى الاقتباسِ والاستشهادِ والمُعارضَةِ وغيرِها...

ونجدُهُ يعرِّفُ التناص بأنَّهُ "علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. بمعنى، عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر؛ بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد..."[12]

وهنا يبدو جليّاً نزوعُ(جيرار جينيت) إلى العلاقاتِ الواضحةِ والقصديَّةِ في كلِّ مُتعالياتِهِ النصِّيَّةِ وخصوصاً فيما يتعلَّقُ ببحثِنا وهو التناصُّ، ومخالفَتُهُ لكلٍّ من (باختين) و(كريستيفا) و(بارت) في ما

سبقَتْ الإشارَةُ إليهِ كلِّه، فهو بذلكَ كمَنْ يأخذُ الثوبَ مِن صاحبِهِ ويُلبسُهُ لآخرَ، ويعاملُهُ معاملةَ صاحِبِ الثوبِ الأصليِّ، فقد وضَعَ(جينيت) المصطلحَ في غيرِ موضعِهِ، وأدخلَ فيهِ ما ليسَ فيهِ، ممَّا دعا (كريستيفا) للتخلّي عن هذا المصطلَحِ في النهايَةِ حانقةً من العبَثِ الذي أصابَهُ، وعدَمِ الدقَّةِ في التعامُلِ معَهُ، وأستطيعُ القولَ عدمَ احترامِ جهدِها في تحديدِهِ وبيانِهِ، الأمرُ الذي شكَّلَ مفارقةً غريبةً في التعاطي مع المصطلَحِ، حرفَتْهُ عن مفهومِهِ الأصليِّ، وخلطَتْهُ مع مصطلحاتٍ أخرى أبعدَ ما تكونُ عن معنى التناصِّ، "والحقيقة أن كريستيفا نفسها غير راضية عن هذا المصطلح بسبب اختلاطه بتلك المصطلحات .... ولكنها وجدته قد شاع شيوعاً كبيراً بعد أن سكّته، فمضت في استعمالها له مع تحفظاتها عليه"[13].

فوجودُ التناصِّ في أيِّ نصٍّ هو أمرٌ حتميٌّ لا مفرَّ منهُ، ولكنْ يختلفُ كشْفُ هذا التناصِّ بينَ قراءةٍ وأخرى، فالتناصُّ واقعٌ لا محالةَ، إنْ لم يكنْ في المعنى ففي اللفظِ أو الأسلوبِ أو البناءِ اللغويِّ للنصِّ السابقِ المُتعدِّدِ والممتدِّ تاريخيّاً بأشكالٍ لا حصرَ لها، لذلك نستطيعُ القولَ إنَّ التناصَّ لا بدَّ أن يتعلَّقَ بجمالِيَّاتِ التلقي التي تُعطيهِ صفَتَهُ العشوائيَّةَ المُعتمِدَةَ في الأساسِ على القارئِ ودرجةِ ثقافتِهِ.

وإذا توجهنا إلى النقد العربي نجد بعدَ قراءَةٍ مُستفيضةٍ لمعظَمِ الآراءِ النقديَّةِ العربيَّةِ في نظريَّةِ التناصِّ -التي صاحبَها غالباً الكثيرُ مِن التخبُّطِ والاختلافِ في تحديدِ مفهومِهِ - أنَّ تلكَ الآراءَ لم تخرُجْ إلَّا نادراً عن اتِّجاهَين:

الأوَّلُ: هو الاتِّجاهُ الأصوليُّ العربيُّ الذي يسعى دائماً لإثباتِ تفوُّقِ الذاتِ العربيَّةِ وأسبقيَّتِها في جميعِ المجالاتِ، فالتناصُّ برأي ممثِّلي هذا الاتجاهِ مفهومٌ عربيٌّ بامتيازٍ، تكلَّمَ عليهِ كبارُ علماءِ اللغةِ العربِ منذُ زمنٍ طويلٍ، وعدَّ النقَّادُ العرَبُ الممثِّلون بهذا الاتِّجاهِ أنَّ النقدَ الغربيَّ لم يُضِفْ لموروثِنا الثقافيِّ إلَّا العصريَّةَ في المصطلَحِ "ثوبَ العصرانيَّةِ المبهرَجِ"[14] بتعبيرِ مرتاض، والمشكلةُ الواضحةُ هنا أنَّ هؤلاء النقَّادَ قاموا بردِّ التناصِّ إلى ما دعوهُ بأصولِهِ العربيَّةِ مِن دونِ فهمٍ لحقائقَ جدُّ دقيقةٍ عاصرَتْ ولادَةَ المصطلَحِ في النقدِ الغربيِّ، ومنها النظريَّاتُ اللسانيَّةُ الحديثةُ والتطوُّرُ السريعُ الذي لحِقَ بعلمِ الدلالةِ السيميولوجيا والبنيويَّةِ والتفكيكيَّةِ وغيرِها من نظريَّاتِ ما بعدَ الحداثةِ.

وبالنسبةِإلى الاتِّجاهِ الثاني: فهو الاتِّجاهُ الذي اعترَفَ بخصوصيَّةِ التناصِّ كأحدِ المفهومات المُعاصِرَةِ الدقيقَةِ، ولكنَّ الخطأَ وقَعَ في فهمِهِم لحدودِ المصطلَحِ وبُنياتِهِ الأساسيَّةِ، والملاحَظُ اعتمادُ أغلَبِ نقَّادِنا العربِ على رؤيَةِ (جيرار جينيت) وفهمِهِ للمصطلَحِ، ونعتقدُ أنَّهُ مِن هنا حدَثَ هذا التخبُّطُ كلُّهُ في النقدِ العربيِّ لتحديدِ مفهومِ وحدودِ مصطلَحِ التناصِّ، كما

سنلاحظُ أنَّ الجهودَ النقديَّةَ العربيَّةَ لتحديدِ المُصطلَحِ اصطدَمَتْ دائماً بجدارٍ سميكٍ من منهجيَّةِ التفكيرِ العربيِّ القائمةِ على الحضورِ المادِّيِّ للمؤلِّفِ، أي النزوعُ نحوَ الشخصَنَةِ مِن دونِ فهمِ استقلاليَّةِ النصِّ الأدبيِّ عن مؤلِّفِهِ، ولذلكَ نجدُ كثيراً من تقسيماتِهم للتناصِّ تعتمدُ بصورةٍ أو بأخرى على ما دَعَوهُ بـ "التناصِّ الواعي أو الصريحِ أو المباشرِ" ويقصدونَ بهِ ما أَلَمَّ إليهِ المؤلِّفُ أو أشارَ إليهِ عن عمدٍ ووعيٍ مُسبَقٍ منهُ.

وعلى الرغمِ من طغيانِ الاتجاهينِ السابقينِ إلا أننا نلاحظُ **جانباً ثالثاً** عالَجَ التناصَّ على نحوٍ مُختلِفٍ عن الأصوليَّةِ والانبهارِ بالحداثةِ الغربيَّةِ، بل بتدقيقٍ شديدٍ في جذورِ مفهومِهِ وطبيعةِ وضعِهِ كمصطلَحٍ من خلالِ المؤسِّسينَ له، إذ نجدُ الدكتورَ خليل الموسى الذي فرَّقَ بينَ السرقةِ والتناصِّ على مستوى القصديَّةِ، كذلكَ الدكتورُ عبد النبي اصطيف الذي يُشيرُ صراحةً وعلى نحوٍ دقيقٍ إلى أنَّ مُصطلَحَ التناصِّ رغْمَ حداثةِ عهدِ النقدِ المُعاصِرِ بهِ، فإنَّهُ في الحقيقةِ يصِفُ ظاهرةً قديمةً قِدَمَ الكتابةِ عن الأدبِ نفسِها، أو قِدَمَ النقدِ الأدبيِّ ذاتِهِ، وربَّما كانَ قِدَمُ هذه الظاهرةِ هو المسؤولُ عن سوءِ الفهمِ واسعِ الانتشارِ للمصطلَحِ، واختلاطِهِ في أذهانِ الكثيرين من النقَّادِ المُعاصرين من العرَبِ وسواهُم بمفهوماتٍ أخرى كالتأثيرِ والاقتباسِ والتضمينِ والسرقاتِ، وغيرِ ذلك من المصطلحاتِ التي قد تبدو في ظاهرِها قريبةَ الصلةِ بهِ، ولكنَّها في جوهرِها بعيدةٌ غايةَ البُعدِ عنهُ.

فالتناصُّ بوصفِهِ مفهوماً لم ينشأْ فجأةً في النقدِ الغربيِّ على يدِ(كريستيفا)، ومِنَ السذاجةِ القولُ إنَّهُ لم يكنْ موجوداً في الدراساتِ النقديَّةِ العربيَّةِ والغربيَّةِ القديمةِ، وهنا يستدعي المقامُ القولَ بأنَّ النقَّادَ العربَ القدامى أبدعوا ضمْنَ سياقِهِم الزمنيِّ في تأسيسِ ثقافةٍ نقديَّةٍ باهرةٍ في أبوابِ السرقاتِ وأنواعِها على سبيلِ التخصيصِ، وكانَ عندَهُم إبداعٌ نقديٌّ واعٍ دلَّتْ آثارهمُ عليهِ، فابنُ طباطبا والجرجاني وابن رشيق وغيرُهم من البلاغيِّين العرب الذين نقلوا الوعيَ البلاغيَّ العربيَّ مِن دائرتِهِ الضيِّقَةِ في مفهومِ السرقاتِ إلى فضاءٍ رحبٍ يستحسنونَ فيهِ للَّاحقِ فعْلَهُ على السابقِ إن جوَّدَ المعنى وحسَّنَهُ وأضافَ إليهِ، استمرُّوا بالدورانِ في دائرةِ المؤلِّفِ وما فعَلَهُ، وإنْ حاولَ بعضُهُم كالجرجاني التخفيفَ من سطوةِ المؤلِّفِ على النصِّ، إلا أنَّها محاولاتٌ تبقى مرهونةً بالسياقِ الزمنيِّ لها، فالنقدُ العربيُّ القديمُ كما غيرُهُ من العلومِ التي أنتجَتْها حضارتُنا في فترةِ ازدهارِها، لبنةٌ في بناءِ الحضارةِ الإنسانيَّةِ، لأنَّ الثقافَةَ النقديَّةَ العربيَّةَ لا تتمتَّعُ بصفةِ الكمالِ حتَّى لا نستطيعَ أنْ نضيفَ عليها شيئاً، ولكنَّها عقدةُ التقديسِ عندَنا التي فوَّتَتْ وتفوِّتُ علينا الكثيرَ.

الهوامش:

(1) كانَ بارت أستاذُ كريستيفا وقد استفادَتْ من أفكارِهِ في تأسيسِها للمصطلَحِ، ولكن كلامنا لا يعني أسبقية في الزمن أو العلم فقد كان الوسط الثقافي والنقدي الأوروبي في تلك الفترة يعيش حالَ مخاض حول العلاقات النصية انبثق منها مصطلح التناص على يد كريستيفا.

(2)البقاعي، محمد خير. (1998). دراسات في النص والتناصية. حلب: سورية. مركز الإنماء الحضاري.ص: 38.

(3)ناتالي،ب،غ. (2012). مدخل إلى التناص. ترجمة عبد الحميد بورايو. دمشق: سورية. دار نينوى. ص: 16.

(4) البقاعي، مرجع سابق، ص: 39.

(5)ناتالي، مرجع سابق، ص: 13.

(6) ناتالي، مرجع سابق، ص: 27.

(7)ناتالي، مرجع سابق، ص: 7.

(8) الزعبي، أحمد. (2000). التناص نظرياً وتطبيقياً. عمّان: الأردن. مؤسسة عمّان للنشر. ص: 16.

(9)سومفيل، ليون. (سبتمبر، 1996). التناصية، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات في النقد. مج: 6، العدد: 21. ص - ص: 234 - 258. جدة: المملكة العربية السعودية. الفلاح للنشر والتوزيع. ص: 236.

(10) للمزيد ننظر في Introduction aux etudes litteraires, methods du lexte, ed, duculot, Paris – Gembloux, 1987, pp 113-131. والمترجمة للعربية من قبل الدكتور محمد خير البقاعي.

(11) عزام، محمد. (2001). النصال غائب تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: سورية. اتحادالكتابالعرب. ص: 38.

(12) Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982.

(13)اصطيف، عبدالنبي. (حزيران، 2016). التناص القرآني في الإنشاء الشعري لأبي مسلم الباهلاني مقدمة منهجية ونماذج تطبيقية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج: 89، العدد: 2. ص - ص: 371 - 404. دمشق: سورية. مجمع اللغة العربية. ص: 372.

(14) مرتاض عبدالملك. (مايو، 1991). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص. مجلة علامات في النقد. ج: 1، المجلد الأول. ص - ص: 69 - 92. جدة: المملكة العربية السعودية. النادي الأدبي بجدة، ص71.



بين النصّ الأدبيّ والنصّ النقديّ ومصطلحاته

أ. غسان كامل ونوس

أديب وناقد سوري

تتوزّع أهمّيّة النقد الأدبيّ الكتّابَ أصحاب النتاجات الإبداعيّة؛ بمختلف أجناسها، والمتابعين بمستوياتهم المتفاوتة، وتتّصل الممارسة النقديّة بقدرة الناقد على الدخول إلى مسامات النصّ المتناوَل، والتحرّك المتقرّي في مفازاته ومعابره المنظورة والمستترة، وقابليّة هذا النصّ للتخويض في أحيازه القريبة والبعيدة.. ومن الطبيعيّ، أنّ مردود هذا النقد، لدى المتلقّين، يعود إلى اهتماماتهم، وقدراتهم على الفهم والتفهّم، واستعداداتهم لتطوير ذائقاتهم الأدبيّة، وإغناء أرصدتهم، وانفتاحهم على نصوص إبداعيّة، قد لا تكفي مدياتهم بأبعاد معارفهم واستطالاتها لفكّ عراها، ونثر عبيرها؛ ونصوص نقديّة، لا تقف عند حدود مداركهم واستنتاجاتهم، ولا تنتظر وصولهم؛ ربّما.

لكنّ الأمر لا يتوقّف - دائماً، وحسب - على إمكانيّات المستقبلين، وأريحيّتهم، وحيويّتهم في التفاعل مع ما يُنشر؛ قراءة أو تدويناً، من أدب، ونقد، والتعامل مع العناصر الظاهرة، وتلك التي يمكن أن تُكتشف، من قبل هذا الناقد أو ذاك؛ بل إنّ النصّ النقديّ ذاته، يمكن أن يكون بخيلاً وعسيراً ومغلقاً؛ وقد يتزيّد على النصّ الأدبيّ ضبابيّة وعتمة؛ ومن الممكن أن يكون هذا ناجماً عن عدم فهم النصّ الأدبيّ غير الشفّاف أصلاً، ومحاولة الناقد؛ كما الناصّ، التهويم والتعويم؛ تهرّباً من الاعتراف بالعجز، أو بأنّ النصّ لا يحمل تلك القيمة؛ لأنّ صاحبه مشهور ومنظور ومقرّب! وقد ينتج عن عدم قدرة الناقد على صياغة ميسّرة للأفكار المستنتجة من النصّ المدروس؛ لأنّه مولع باستعمال أدوات وعناصر وعبارات ومفردات غير مألوفة، والأمر هنا يختلف؛ ربّما، عن أدوات الكاتب، التي قد يتميّز

بها، في تحويمه، وتطوافه، وتحليقه عالياً، أو غوصه عميقاً، في عوالم ومعالم وكائنات ومكنونات، قد تتكشّف له، من خلال موهبته وانتثاراتها، وقد تفرض هذه العناصر ظلالها وتردّداتها على الناقد، وتهيمن عليه، وتأسره، فلا يستطيع الإفلات منها. لكنّ هناك قدراً مهمّاً من المسؤوليّة، يقع على الناقد الوسيط المختار من نفسه أو من موقعه ودوره، أو بتكليف من جهة مهتمّة، بين النصّ وفهمه وفاهميه، ومن المهمّ أن تكون الرسالة سلسة مستساغة مستعذبة، وهي تستغور مكنونات النصّ، وتُنشي، وتنتشي، بما تكتشف، ويتكشّف لها، ممّا يكتنف العبارات والكلمات والأشكال، التي خطّها المبدع في لحظات إشراق وتجلّ وتماهٍ واندغام...

ومن المفيد أن يُظهر الناقد خبرته ودربته في هذا المجال، ولا بأس من التعريج على سعة اطّلاعه؛ بمقاربته ما قرأ في النصّ، الذي يدرس، مع نظريّات ومدارس وتجارب عالميّة، ولا ضير في أن يستعمل بعض المصطلحات النقديّة، التي تفيده في مسعاه النبيل، وتدلّل على ثقافته وإمكانيّاته، وتثري ذخيرة الكاتب والقارئ بها. ولكنّ الخطأ الجسيم، يظهر في المبالغة في هذا، والمغالاة في الاستعراض؛ بدلاً من التمحيص، ويحمّل النصّ الدارس وقارئه أكثر ممّا يحتمل؛ بإغراق مقاربته النقديّة بالمصطلحات؛ تلك التي قد لا تنطبق على ما يُدرس، ويحاول ليّ عنقها أو قوام النصّ وكيانه، من أجل هذا؛ فتنقلب القضيّة على صاحبها، وعلى الكاتب والمتلقّي، والمشهد برمّته؛ فلا صاحب النصّ استفاد من الدراسة، ولا القارئ استغنى من العملة العصيّة على الصرف، ولا المصطلح لاقى الصدى الحسن والمستحسن، وأدّى ما يفيد به، ويستفيد منه. وتجدر الإشارة إلى أنّه في الوقت الذي تكون مبالغة من قبل الناقد في استعمال المصطلحات، هناك مبالغة من قبل بعض القرّاء في النفور منها، والتنكّر لها؛ لعجز واستعصاء وتكاسل وتقاعس؛ ربّما!

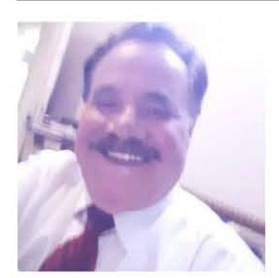
والمصطلح سلاح ذو حدّين؛ بل مجموعة من الحدود؛ فقد يدلّ على زمن ما، وحيّز ما، ومعنى ما، مفارق أو مباعد، ومبتعد، وقد يكون فيه وحوله ما فات أوانه، وتجاوزته الدراسات والممارسات؛ ربّما، وصارت هناك مصطلحات أخرى أكثر مناسبة ومحايثة؛

كما يمكن استعمال مصطلحات في غير مكانها؛ نتيجة إشكال في فهمها، أو ترجمتها، أو تأخّر في وصولها إلينا، وشحّ في تفسيراتها، وما تكتنفه، وتكتنزه، وما يمكن أن تصل إليه مسابيرها؛ ولا سيّما أنّ غالبيّة المصطلحات أجنبيّة؛ لأنّ إنتاجنا - للأسف - من المعرفة والدراسات الأصيلة ما يزال محدوداً، وما زلنا نعتمد على منتجات الغير، أو تقليدها، أو التفاخر بالفرنجة والتغريب؛

كما أنّ بعض المصطلحات إشكاليّة في الأصل والاستعمال، ولها أكثر من مدلول، حسب البلد، الذي ظهرت فيه، وانتشرت، واستقرّت، وحسب لغته، ومستوى النقد والأدب فيه وانتقالها إلى ما هو أوسع؛ كما أن هناك مصطلحات؛ ربّما، تكون قد تداخلت زمنيّاً ومعرفيّاً، ومنها ما لم يَقَرّ تماماً، وبقي في حيّز التجريب والتساؤل؛ نتيجة تحوّلات في العناصر، والرؤى، والاقتراحات والاشتقاقات، حسب الجنس المعرفيّ، الذي تستعمل فيه. ويفترض ألّا ننسى أنّ هناك مصطلحات، تتطلّب قدراً مهمّاً من الانفتاح والأريحيّة في التعامل مع أفكار ورؤى ونصوص؛ منها ما يحمل صفات التبجيل والتقديس؛ فهل نتجرّأ؛ على التعامل بها، ومعها، بطريقة مشابهة ونصوص مقاربة، وبيئة مختلفة، أم نداور به، ونناور، حتّى نخفي كثيراً من تردّدنا، وبعضاً من ميّزاته وتجاوزاته المهمّة؟! ومن النقّاد من يبقى أسير مصطلح بعينه، أو أقوال نقديّة بحرفيّتها؛ فيزجّ به، ويَستشهد بها؛ حيث يصحّ أو لا تصحّ! وقد تبدو بعض النصوص النقديّة عرضاً لمصطلح، وبرهاناً عليه، لا يحتاج إليه، أكثر ممّا هي دراسة مسلّحة بالمصطلح لسبر أغوار النصّ الإبداعيّ!

إنّ من المناسب ألّا يضيع الناقد بين المصطلحات، وألّا يُضيّع قرّاءه بها، وألّا يُغرق نصّه ودراساته بسيل من المصطلحات، التي تحتاج إلى شرح أو تفسير، يتعذّر تقديمه في سياق النصّ، ومن غير المستحبّ - وإن كان لا مفرّ منه أحياناً - تذييل النصّ بشروحات، قد تحتاج بدورها إلى تفسيرات؛ هنا قد يتنحّى القارئ عن كلّ هذا، ويكتفي بما رآه في النصّ، أو قد يفرّ من الموضوع كلّه، ومن المشهد إيّاه؛ فماذا نكون قد جنينا؟! إنّها لخسارة بيّنة للنقد والإبداع والمشهد الأدبيّ؛ ولا سيّما إن تكاثرت الحالة هذه هنا وهناك.

إشكالية المصطلح النقدي والممارسة النقدية



د. فرحان اليحيى
ناقد وأكاديمي سوري

تزداد الأهمية المعرفية للمصطلح النقدي باطراد، بوصفه بنية سيميائية ودلالية وتداولية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة، ومادام المصطلح يمتلك حداً سيميائياً ودلالياً واضحاً في لغته الأصلية، فإنه يتحول عند ترجمته إلى لغات أخرى إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات تكتنز في داخلها رصيداً معرفياً متفقاً عليه مقدماً في صورة عقد قرائي تواصلي ايمائي ودلالي حاف (connotation) أي لا ينطوي على لغة اعتيادية وإنما يشكل في لغة واصفة أو انعكاسية/ ما وراء اللغة (metalanguage)، وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد المفهومي وليس تجريداً رياضياً مُختزلاً، ويمكن القول إن المصطلح النقدي هو كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تصورات فكرية تضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة.

والمصطلح بهذا المعنى يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية، وبذلك يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه كل فروع النظريات الانعكاسية أو الميتا لغة.

وبناء عليه يمكن النظر إلى المصطلح بما هو دال أو علامة من نوع خاص يمكن أن نسميه بالدال الاصطلاحي، ويرى رولان بارت أن مثل هذا النسق يمثل نوعاً من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى دلالي جديد. فالمعنى الايمائي يتم عندما تصبح العلاقة المتكونة بين الدال والمدلول دالاً لمدلول أبعد يكون نتاجاً لهما لخلق بنية دلالية جديدة؛ فعلى سبيل المثال في اللسانيات يشكل الدال والمدلول جوهر العلاقة فطارق الباب يدل على وجود شخص هو المدلول أما الدلالة فهي حصيلة

العلاقة على نحو متلازم، كذلك التفكيكية بوصفها منهجاً نقدياً أدبياً(جاك دريدا) الدال فيه الرجاء أو غياب المرجع والمدلول هو النص الأدبي أما الدلالة فنتاج العلاقة بينهما على نحو جدلي فاعل، ومن هنا نرى أن المصطلح يقوم بزحزحة المعنى الثابت للفظ إلى دلالة تأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق مثال في (رواية الطاعون) لألبير كامي إحدى التأويلات توجيه انتقاد لاذع لاحتلال الفرنسي المزمن للجزائر وفضح جرائمه في حق الإنسانية.

وهو أمر تنبه له العلماء والباحثون العرب القدماء؛ إذ سبق للشريف الجرجاني أن قال: (إن الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل من موضعه الأول كما شاطره الرأي نفسه أبو البقاء اللغوي بقوله: (ان الاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى الأصلي إلى معنى آخر لبيان المراد كالاتجاه الرومانسي الذي تجاوز التسمية الأصلية جبال الرومانس إلى معاني أو دلالات تفيد تقديس الطبيعة والعاطفة والخيال المجنح)...

وحديثا ذهب مصطفى الشهابي إلى القول: (إن الاصطلاح يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية بل أشار إلى التفرقه بينهما أسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي).

ان هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح من أنظمة الدلالة يجعلنا نؤكد الوظيفة التداولية (pragmati) والابستمولوجية (المعرفية وإنتاج المعرفة التي يمكن أن ينهض بها كوسيط بين مختلف اللغات لكنه في جوهره ينتمي إلى المستوى الرمزي(symbolic) وهذا لا يمنع أن يمتلك المصطلح قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حد ما من طاقة العلاقة الأيقونية؛ وهذا هو سر تحول المصطلح في الثقافة الإنسانية إلى قاسم مشترك للتواصل والمثاقفة له ماله وعليه ما عليه بصفته رسالة مفهومة ومشتركة إلى البشر.

ونتفق مع الباحث الأكاديمي عبد السلام المسدي؛ إذ يخلص إشكالية المصطلح النقدي بقوله: (إنه إذا ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية، فإن المصطلح في سياق النظام نفسه ويصبح في صلب الاصطلاح العلمي، بذلك يغدو المصطلح - إعلامياً - شاهداً على غائب).

وإذا ما كان المصطلح بشكل عام يمتلك كل هذه الخصوصية فإنه في خطابنا النقدي العربي الحديث يواجه حزمة من التعقيدات والإشكالات التي يتعين على الباحث العربي أن يتصدى لها بفكر نقدي منفتح، فقد نشأت الإشكالية أساساً للمصطلح النقدي

العربي من أصوله التكوينية المعقدة بوصفه حصيلة لغوية فيها قبول وصد أو جذب وطرد متباينة ومن هذه الجذور نذكر ما يلي:

- المصطلح النقدي في تراثنا النقدي والبلاغي.
- المصطلح النقدي في منابته الغربية المترجمة.
- تنافس المناهج النقدية والمفاهيم والنظريات والعلوم الإنسانية.
- تجاهل المصطلح النقدي بأنواعه وابتداع مصطلحات عشوائية اعتباطية كالقراءة النقدية والنص والنص المغاير والتحليل والتركيب ومحاورة النص الإبداعي على صعيد الممارسة النقدية.

ومن الجدير بالملاحظة أن المعارك بين الاتجاهين: المحافظ، والحديث ولم يسعَ - للأسف - محاولات جادة للتوفيق بين الاتجاهين على نحو معقول.

وفي واقع الأمر أن المصطلح النقدي الغربي ظل يمارس سلطته على أشياع الحداثة والتجديد وبخاصة عند نقاد المغرب العربي تمثال حميد لحمداني، ومحمد برادة، وواسيني الأعرج وغيرهم.

أما في المشرق العربي فقد طغى الاتجاه التأثري والانطباعي واعتماد الذائقة الأدبية الراقية كما هو الحال عند إحسان عباس، ومحمد مندور، ويوسف اليوسف، وعادل فريجات وغيرهم.

وتجدر الملاحظة أن الاتجاه التقليدي كان يتوسل أساساً بالمصطلح البلاغي واللغوي والأخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص إبداعي؛ كما وجدنا في كتابات (حسين المرصفي في الوسيلة الأدبية)

ومحمد المويلحي في نقد شعر شوقي؛ وفي هذا المقام نذكر مؤسستين نقديتين أدبيتين شقتا طريقهما إلى النجاح في بادئ الأمر؛ إذ جمعت بين النظرية والتطبيق على نحو متلازم ومنسجم ومثال على ذلك مدرسة الديوان، جماعة أبولو الحداثيين وهذا الصنيع لدليل على الروح الجمعية والوعي الثقافي والحضاري.

ولكن للأسف لم يكتب لهاتين المؤسستين النجاح والاستمرار بسبب ثقل التراث وعدم استثماره وتطويره إلى

درجة الأصالة (ثمة حلقة مفقودة في موروثنا الثقافي والحضاري).

أما في بلاد الشام والعراق فتمثل هذا الاتجاه في آراء النقاد أمثال ميخائيل نعيمة (الغربال، وأبي العناء الالوسي، والأب انستانس الكرملي) إضافة إلى الكثير من الممارسات النقدية التي طرحت نذكر على سبيل المثال لا الحصر الصراع بين الشهاوي الذي يمثل الاتجاه المحافظ، والرصافي مؤيد الحداثة، إلا أن الاتجاه المحافظ سرعان ما تراجع أمام ضغوط الاتجاهات النقدية الغربية واتخاذها مثالاً لها كما أسلفنا.

وهكذا راح المصطلح النقدي الأوروبي يجد طريقه إلى الخطاب النقدي العربي عن طريق الترجمة تارة أو عن طريق التعريب تارة أخرى .

لقد تبين لنا من خلال متابعتنا لقضايا الأدب والنقد أن المصطلح النقدي ليس مجرد وحدة معجمية اعتيادية (lexeme) وإنما هو مسألة معرفية ابستمولوجية ومفهومية بالمقام الأول؛ لذا يحبذ أن يكلل بجهود حثيثة ويدعم المصطلح بتحديد دلالي يوضح مجال اشتغال المصطلح وحمولته المعرفية والمفهومية.

وبالجملة اقترح ما يلي:

- العمل على وضع معجم اصطلاحي خاص بمصطلحات النقد الأدبي يوحد الجهود الفردية والجماعية، ويضع القواسم المشتركة بين المترجمين والنقاد العرب.

- السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية.

- فحص المصطلح النقدي والبلاغي وتطويرها توخياً للأصالة والمعاصرة .

حث طلاب الدراسات الأدبية العليا في الجامعات العربية على تناول قضايا النقد ومصطلحاته.

ولا ننسى في الخاتمة المساعي الحميدة لدي الباحثين والنقاد والدارسين في مجال المصطلحات النقدية الكثيرة، فنشير إلى نخبة منهم وطليعة أمثال طه حسين ومحمد مندور وصلاح فضل والعقاد.

كما نذكر الجهود المبذولة لجامعيين عن طريق وضع المعجمات والقواميس الاصطلاحية أمثال محمد رشيد الحمزاوي وصالح القرماوي وأحمد مختار وعبد السلام المسدي ومجدي وهبة ومحمد برادة وسعيد علوش وأحمد مطلوب.

ولا بد من الإشارة إلى الممارسات النقدية، فقد وجدنا اضطراباً كثيراً وبخاصة في المصطلحات الخاصة بالشعر والسردية ونقد الشعر وغيرها يضيق المجال عن استعراضها.

إشكالية المصطلح النقدي وأسبابه وتبعاته فضلاً عن الممارسات النقدية على صعيد النقد الأدبي العربي ومشكلاته تنم عن فوضى في توظيف المصطلحات وتنبئ عن غياب نظرية نقدية عربية ومنهج نقدي عربي قادر على تحليل النص الإبداعي ...

فالمسألة في غاية الخطورة تحتاج إلى مساع متواصلة وعقد ندوات ومؤتمرات لتطوير المصطلح النقدي وفتح آفاقه على العالم...

إشكاليات المصطلح النقدي: الواقع والآفاق



د. فندي الدعبل
كاتب وناقد سوري

يعتبر المصطلح النقدي حجر الأساس في دراسة أي مبحث أدبي، نظراً لدوره المحوري في تفسير وتحليل النصوص.

ويجب أن يتصف المصطلح النقدي بالدقة والوضوح والإجماع التام عليه من قبل الباحثين والنقاد، منعاً للالتباس أو التشتت، وبذلك نتفادى الدخول فيما يُسمى فوضى أو عشوائية الاستخدام والتطبيق الذي يؤدي إلى تمزيق النصوص وتشظيها بين ناقد وآخر.

ولعله من الضروري أن نقرّ ونعترف أن ظهور المصطلح النقدي المعاصر هو أحد السمات البارزة الذي رافق ظهور مفهوم الحداثة بالأدب، التي ظهرت في الفكر الغربي، هذه الظاهرة التي أبهرت باحثينا ونقادنا وجعلتهم يشعرون بالعجز أو التقصير عن التعامل معه فكراً واصطلاحاً، فأخذوا يتسابقون بنقله إلى اللغة العربية مبتكرين ومخترعين المصطلحات النقدية الغريبة التشكيل والسيئة النحت والتكوين، فابتعدوا بذلك عن مقولة الأديب المفكر لويس عوض حول ضرورة إنقاذ شرف النقد العربي، هذه المقولة التي ظهرت بعد نكسة حزيران في ستينيات القرن الماضي.

وبما أن البحث دائر حول إشكاليات المصطلح النقدي، فيحق لنا أن نسأل مجموعة من الأسئلة كي لا يبقى الجمهور المتلقي للأدب في دائرة الشك والتخمين والضياع. ومن هذه الأسئلة:

هل تكمن إشكالية المصطلح في قصور الفكر العربي عن اللحاق بالفكر الغربي؟

هل تكمن إشكالية المصطلح في اللغة العربية نفسها، فلم تفلح في ابتكار

مصطلحات تقارب ما أنتجه الفكر الغربي، فاستكان الباحثون إلى ترجمة عجراء خالية من الروح والعمق والفائدة.

هل التقليد والتبعية أصبح نهجاً ومساراً يتبعه النقاد هروباً من استحقاقاتهم وواجباتهم اتجاه الأدب العربي وحمولاته الفكرية المختلفة والمتعددة المشارب والاتجاهات.

معظم هذه الأسئلة يجيب عليها الناقد عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة فيقول:

❖ نحن فعلاً بحاجة إلى حداثة تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة، ولكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن، وليس نسخة شائهة من الحداثة الغربية❖

وتفسير المقولة السابقة يكمن في ضرورة البدء بتأسيس الخطوات الأولى لما يمكن تسميته بالأسس النقدية العربية أو الألسنية العربية، أي نحت نظرية نقدية عربية تستطيع مواكبة الفكر الغربي بقماش أو نسيج عربي بحت يلامس الفكر والإبداع الأدبي العربي.

وإذا كانت الحداثة الغربية تعتمد مبدأ الشك المستمر وغياب المرتكزات الدلالية وانفلات الدلالة من عقالها إلى دلالات لا نهائية غير معترفة بكل ما هو ثابت أو مقدس.

وإذا كانت الحداثة الغربية تعتمد على الغموض وعدم الاستقرار وخلخلة كل ما هو معروف ومعتاد، دون وضع معايير تؤطر أو تؤدلج الأفكار الجديدة.

وإذا كان النقدية العرب يسيرون ويهيمون سكارى في هذا الركب، أفلا ساهم كل ما سبق في إحداث القطيعة المعرفية والذوقية مع الأدب الحديث، لأن حالة الوعي الإبداعي عند ذلك تترافق مع حالة من التشويش والتضليل، سواء أكان ذلك على مستوى اللغة أو على مستوى المحتوى أو المضمون، وهذا ما يقود المتلقي إلى القطيعة بعد أن أضحى غريباً عن لغته وأفكاره.

إذن نحن نقف أمام مشكلة مزدوجة عندما نبحث في إشكالية المصطلح.

أولاً.. تكمن المشكلة الأولى في نقل وترجمة المصطلح الغربي إلى العربية، وما يرافق ذلك من تخبط وإرباك في إنتاج مصطلح جديد يطابق المصطلح المترجَم بشكل كبير.

ثانياً.. تكمن المشكلة الثانية في مقاربة المصطلح الجديد لذائقة المتلقي، لأنه يقوم على نسف المفاهيم الموروثة عبر تراكم المعرفة الجمعية، واستبدالها بمفاهيم جديدة غير مدروسة الأبعاد بشكل جيد.

من هذه الرؤية نجد أن النقاد العرب مطالبون بتوضيح الأسباب التي أدت إلى ظهور الحداثة الغربية، تلك الحداثة المرتكزة على مفاهيم التطور الاجتماعي

والاقتصادي والسياسي الخاصة بالمجتمعات الغربية، وهي بطبيعة الحال مفاهيم تختلف عن مفاهيم تطور المجتمع العربي عموماً والفكر العربي خصوصاً، إيماناً منا أن الأدب ما هو إلا انعكاس حقيقي للواقع الإنساني.

إن القارئ العربي ومنذ عقدين من الزمن تقريباً، نجده يلهث وراء نقاد الحداثة العربية، محاولاً فكّ شفراتهم ورموزهم التي يحللون ويفسرون بها النصوص، فيجدها أشبه ما تكون باللوحة السريالية التجريدية العصية على التحليل، فينأى بنفسه عن النص بدل الاقتراب منه بسبب تلك الفجوة المُحدثة بين روح النص ولغة النقد المرافقة له، والغنية بمصطلحات تتجه إلى خارج اللغة أي إلى الترجمة والتعريب، أكثر مما تتجه إلى داخل اللغة أي التوليد والابتكار من خلال تفجير القدرات اللغوية العربية.

وبرأي الشخصي أجد أن المشتغلين بالحقل النقدي وقعوا في خطأين اثنين.

الأول يقع في محاولة تطبيق المصطلح الحديث على الموروث الأدبي القديم، فقوّلوا النصوص ما لم تقله، وهذا ما حدث مع الناقد كمال أبو ديب عند دراسته معلقة امرئ القيس مطبقاً عليها مفاهيم المدرسة البنيوية ومصطلحاتها، ليصف المعلقة بعد دراسة مستفيضة بالمتعهرة أو القصيدة الشبقية.

الثاني نحى نقاد الحداثة العربية إلى الابتعاد عن المصطلح النقدي القديم، وإهماله وتجاهله، بعد وصفه بالعاجز عن الاقتراب من لغة النقد المعاصرة، يوقع القارئ العربي بين نيران الحداثة الدخيلة وبرودة الموروث التاريخي.

هذا ويجب ألا يفهم من الكلام السابق على أنه رسالة موجهة لإحداث القطيعة من إبداعات الفكر الغربي والعالمي، بل رسالة تحمل الكثير من الاحترام والتقدير لذلك الفكر، وضرورة الحوار معه دون الإحساس بالنقص أو الدونية، بل على أسس التكافؤ والمساواة وتبادل الأفكار الخلاقة بين الطرفين، كي نتحصل على القيمة العليا للمعرفة البشرية والتي من شأنها تحقيق وتعزيز المفاهيم الإنسانية بمعناها الأمثل والأسمى.

ونخلص بنهاية هذا البحث إلى ضرورة تخليق نظرية نقدية عربية المناخ والفكر، قادرة على ردم الفجوة المُحدثة السابقة الذكر، كي يبقى القارئ العربي على مقربة من النتاج الأدبي العالمي، ويكون قادراً على التفاعل مع كل أصناف الآداب الإنسانية بشغف فائض، فبدون الشغف تموت كل الأشياء.



ملامح أزمة المصطلح النقدي في الفكر العربي الحديث

د. ماجدة حمود
ناقدة وأكاديمية سورية

قبل مناقشة المصطلح النقدي، الذي يعدّ أحد أهم أدوات المعرفة في العلوم الطبيعية والإنسانية (اللغوية والاجتماعية ، والفلسفية والجمالية ...إلخ) إذ يعدّ مفتاح العلوم كلها، لكونه يختزل مفاهيم عدة في كلمة واحدة على الأغلب! لهذا يشبهه بعضهم بالدلالات التي تقدّمها الهوية، فتختزل معلومات أساسية، تمسّ شخصية الإنسان وظروفه! من هنا لن يستطيع الباحث، الذي يهتم بالمعرفة والنقد والأدب الاستغناء عنه، لهذا سنتناول في هذه الدراسة المصطلح النقدي، ونتوقف عند بعض ملامح أزمته.

ملامح أزمة المصطلح النقدي:

إن الوعي بأزمة المصطلح، الذي نستورده اليوم من الآخر الغربي، هو وعي بأزمة الذات الهامشية، التي سقطت في التبعية، وهذا يعني وعياً بأزمة الهوية في مواجهة الآخر المتفوق في الفكر والعلوم، أي في مجال ابتكار المصطلح؛ لأن الإبداع يشكل بنية أساسية ودافعاً لابتكار المصطلح!

المصطلح النقدي والمرجعية الغربية:

يلاحظ أن معظم المصطلحات، التي نستخدمها اليوم في نقدنا، وصلتنا عن طريق الترجمة والتعريب؛ لذلك بدا على صلة بالمرجعية الغربية، التي أصبحت اليوم ثقافة مركزية، شئنا أم أبينا، تهيمن على الشعوب الضعيفة ليس بأفكارها فقط، بل بأدواتها ولغتها اليومية والاصطلاحية، فالمغلوب مولع بتقليد الغالب، على حد قول ابن خلدون! لهذا قد نتهاون فيها، فلا نهتم بتكوين المترجم بعيداً عن أي تكوين

معـرفي أو جمـالي أو نقـدي أو...إلخ أمـا المؤسسـات، الـتي تعتمـد علـى نشـاط الترجمـة، فتفتقـد إلى أي دعـم معنـوي أو مادي، مثلما لا نهتم بمفاهيمها ودقائقهـا، فقد نستخدمها على نقيض ما وضعت له في لغتهـا الأصـلية، فمـثلاً نجـد مصـطلح (DECONSTRICTION) يترجـم عـدة ترجمات (التقويض، التفكيك... إلخ) من بينها ترجمة عبد الله الغذامي (التشريحية) فيحـوّل المصـطلح مـن الطـب والعلـوم إلى العلوم الإنسانية، وقد يتمّ التحويل بين هذه العلـوم نفسـها (علـم اللغـة، الـذي اهـتم بـه اللغويون والنقاد)

إذاً يتوجـب علينـا، في البدايـة، أن نعترف بـأن الـوعي النقـدي، يجسـد جـوهر ثقافة أيـة أمـة متحضـرة، وخلاصـة حيويتهـا الفلسفية؛ لهذا فإن أزمة الفكر وانحطاطه وسقوطه في مهاوي التقليد والتبعية للآخـر، سـينعكس أولاً علـى النقـد، إذ إن أمـة لا تبتكـر علـى الصـعيد الفلسـفي، سـتعوزها أدوات الفكـر ومصـطلحاته؛ وستضـطر لاجترار أفكار الآخر وأدواته المعرفية! فمن البـديهي أن الفكـر لـيس مجـرد قوالـب نستهلكها، كما أن المصطلح النقدي ليس مجـرد كلمـات مسـتوردة! إنـه يتصـل، في أغلـب الأحيـان، بـالفكر الفلسـفي، ومـع تبـاين مدارسـه، تـتغير دلالـة المصـطلح، وتتطور، وقد يتولّد آخر جديد، وهـذا مـا يلاحظ في الفكر الغربي، منذ أرسطو إلى اليوم، وهـذا مـا يـؤدي إلى أن المصـطلح لـن يتطور إلا في إطار معرفي، وإلا سيبقى قلقاً وغائماً!!

لهذا يمكننـا القـول بـأن النقـد العربـي الحديث، منذ نشأته إلى اليوم، مازال عالـة علـى هـذا الآخـر الغربـي! وإن كنـا قـد لاحظنـا محـاولات، تعمـل علـى إنقـاذه مـن التبعيـة! يقودهـا مفكـرون عـرب: محمـد أركـون (1) عبـد الوهـاب المسـيري... إلخ، ونقـاد: سـعد البـازعي، سـعيد بنكـراد ... وأدبـاء: أدونـيس، جـبرا إبـراهيم جـبرا...) حـاولوا البحـث في أدوات مصـطلحية، تبنـى علـى رؤى جديـدة، تؤسـس لمفـاهيم أدبيـة وفكـرية، لم تُعرف من قبل!

المصطلح والتراث:

إن أية أمة تسعى للازدهار والتطور، لا بـد أن تعنـى بالترجمـة، فتنقـل آخـر مـا توصلت إليه الأمم المتقدمة من معارف.

لكن هل نهتم اليوم بالترجمة كمـا فعل أجدادنا أثناء حضـارتهم، وخاصـة في العصر العباسي، إلى درجة نترحم فيها على أيام الخليفة المأمون، الذي كان يعطي وزن الكتـاب ذهبـاً! فـانعكس هـذا الاهتمـام على المصطلح النقدي العربي، الذي بدا في أوج ازدهـاره، إذ اتصـل بـالفكر الفلسـفي العربـي (الـذي اسـتفاد في تلـك الفـترة مـن الفلسفة اليونانية)

إن هذا يعني أن المصطلح النقدي، إذا لم يستفد مـن منجـزات الآخـر، كمـا فعل أجدادنا، سيبقى قلقاً وغائماً؛ لهذا نحـن

بحاجة إلى نهضة عربية، يؤسسه فكر فلسفي ومعرفي أصيل، تتكوّن جذوره في أعماق التجربة العربية التاريخية، أما فروعه فتستمدّ من تجارب أمم أخرى، وإلا بقينا في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسها، التي يجب أن تعتمد مصطلحاً نقدياً دقيقاً ومتماسكاً(2)

إننا إن عجزنا عن فعل ذلك، سنعاني اضطراباً فكرياً ونقدياً، فتفتقد اللغة النقدية عندئذ المصطلح النقدي الدقيق!!

إذاً لن نستطع تحقيق ذواتنا بشكل مبدع، أي نبتكر فكراً فلسفياً خاصاً بنا، ينطلق بواقعنا، دون أن ننقطع عن منجزات الحضارات الأخرى، فالاطلاع ضروري، كي نغني أنفسنا، دون أن نمحو ذواتنا في الآخر، إذ إن المصطلح النقدي في الحضارة مصطلح تراكمي، يجب أن يتصل بعضه ببعض، وهو في الوقت نفسه شأن حضاري، بمعنى أنه يصل الحضارات كلها معاً، فيكون ذا مغزى فاعل في كل إبداع، مهما كانت هويته، وما دام هذا التراكم الحضاري غير موجود، كما ينبغي على حدّ قول (جبرا) فإننا سنبقى في حالة انتقائية، أي في مرحلة التقليد والاستهلاك دون الإبداع! وبذلك نحن بحاجة إلى تحقيق ذواتنا على نحو إبداعي عبر فكر فلسفي ومعرفي، يهيئ ظروفاً، تسمح بتراكم المصطلح النقدي؛ ليصبح فاعلاً فيما نبدع، ويهيئ إطاراً ثقافياً فاعلاً في توليد الفكر النقدي!

إن التحدي أمام المفكر العربي، يكمن في قدرته على استخدام أدوات معرفية، أي مصطلحات أساسية، يستطيع بفضلها أن يفهم الحداثة (ماهيتها وعقباتها) ويدرك ما يعانيه العرب من صراع بين الرغبة في إعادة دمج الموروث الثقافي داخل أطر الحياة الحديثة، وبين الانفصال نهائياً عن ذلك الموروث! ترى هل أسهم هذا الصراع في بعد المسافة بين العرب وبين نهضتهم، فضاعف عجزهم عن الدخول في عصر الحداثة!!؟

وهكذا فالمصطلح النقدي لا يأتي من فراغ، وإنما هو ضرورة دقيقة للواقع الفكري والإبداعي والنقدي للأمة، وكي تتطور اللغة النقدية، لا بدأن تعبّر عن واقعنا وعن ماضينا، عندئذ يتجدد المصطلح بتجدد الفكر، فمن المعروف أن المصطلح خلاصة العلم، الذي لا هوية له، فأجدادنا التراثيون قالوا "خذوا العلم من أهل الشرك" لهذا علينا الإفادة من تجربتهم، فقد بات المصطلح لغة عالمية، بإمكاننا أن نستخدمه، دون أن يضرّ بهويتنا! وهذا لن يعفينا من ابتكار مصطلحات، تنطق بأدبنا وهويتنا، خاصة أننا بحاجة إلى اكتساب رؤية جديدة منفتحة على الجديد المعرفي والأسلوبي، دون أن يعني هذا مسخ شخصيتنا وهويتنا؛ لأننا نضيف إلى الجديد ما ينطق بخصوصيتنا!

ترحيل المصطلح:

يعني ترحيل المصطلح انتقاله من مجال معرفي علمي إلى مجال آخر (اللغة النقدية) مثل: (علم اللغة: الدلالة الصرفية، في المنهج اللساني في النقد، علم التشريح في الطب: التشريحية (DECONSTRICTION) للدلالة على مصطلح التفكيكية في النقد، علم النفس: الوعي واللاوعي في المنهج النفسي في النقد...)

إذاً يلاحظ، أثناء عملية ترحيل المصطلح من لغة الأصل إلى لغة الهدف، عن طريق الترجمة حدوث خلط في المفاهيم، أحياناً، مثل مصطلح (الوجودية) إذ لوحظ لدى بعض النقاد عدم التمييز والخلط بين دلالتين (المذهب الوجودي، الذي أسّسه سارتر، والرؤية الوجودية لعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة)!

إن هذا الوعي في تعريف المصطلح، يسهم في تدقيق استخدام المفاهيم ودلالاتها بدقة، وبذلك يقدم دليلاً على حاجة العلوم، وخاصة الإنسانية إلى بعضها بعضاً! وبذلك نحتاجه في مواكبة الثقافات الأخرى، والحوار العلمي معها!

لهذا علينا أثناء استخدام المصطلح النقدي ممارسة الوعي الثقافي، الذي هو أساس النقد الأدبي، لا بد له من امتلاك مصطلحات، يحقق بها تواصل الذات مع الآخر الغربي، وفي الوقت نفسه، نكون أبناء هذا العصر، مما يحقق تواصل المرسِل (المفكر، أو الناقد) مع المرسَل إليه (المتلقي) وهذا يؤدي إلى أزمة أخرى في التفاعل مع المصطلح هي أزمة تلقيه!

أزمة التلقي:

في البداية علينا أن نتساءل: من هو مرسل المصطلح النقدي، الذي يستخدمه وسيلة تعبير وتواصل؟ ومن هو المرسل إليه، الذي يستقبله، ويتفاعل معه؟

لا بدأن نشير إلى أن المثقف (أي الناقد والمفكر) هو مرسل، ينتمي إلى النخبة، هو من يستخدم لغة دقيقة ومصطلحية؛ تجسّد تفاعله مع النص الأدبي، فتنعكس دقة في التحليل؛ ليتواصل مع متلقٍ (نخبوي) يستطيع التفاعل معه!

إن أزمة التلقي تنشأ حين يتوجّه هذا الناقد بخطابه إلى متلقٍ آخر (عادي) حيث يتوجب عليه، أن يخاطب أفق توقع آخر، أي مستوى معرفي متدنٍ؛ لهذا نجد هذا المتلقي غالباً ما يعاني من التفاعل مع لغة نقدية، يؤسسها اصطلاحات مستوردة، غريبة عن ثقافته ولغته البسيطة؛ لذلك يلجأ الناقد إلى وسائل يحاول فيها ردم الهوة المعرفية بينه وبين المتلقي، وهي أن يبدأ بتعريف المصطلح، الذي سيستخدمه في دراسته، ويعدّ هذا الأمر من التقاليد العلمية المعروفة والبديهية، إذ إن الوقوف أولاً عند الأسس النظرية لأية معرفة، يشكّل فيها المصطلح أداتها الأولى، بفضلها يمكن ممارسة مهمة النقد!

كما أن ثمة تحدياً آخر، يواجه الناقد هو الانطلاق من أفق ذاتي، كوّنته مرجعية فكرية وشعورية وذوقية، تربّى عليها، وآمن بها، ليتواصل مع متلق كوّنته مرجعية أخرى، قد تكون مختلفة؛ فيجد الناقد نفسه مضطراً لتطوير ذاته ومعارفه؛ كي يقدّم الأفضل والجديد، في حين أن كثيراً من المتلقين العرب، لا يعيشون هاجس المعرفة والثقافة؛ لهذا أعتقد أن ثمة هوة، تكبر مع الأيام بين الناقد والمتلقي العادي! وهذا ينطبق على المبدع بشكل عام!

وقد يؤدي إلى أزمة في التلقي، حين يتبنى الناقد منهجاً واحداً، ينغلق على رؤية واحدة، تهيمن على وعيه، ويتعصب لها مبتعداً عن الانفتاح على رؤى متعددة، تغني الفكر والنقد (بمفاهيم ومصطلحات) ومثل هذا الابتعاد، يخلق نوعاً من النفور لدى المتلقي!

إن التحدي المعرفي، الذي يعيشه المثقف والقارئ العادي، يحمّل الناقد مسؤولية كبرى، تبدأ بتطوير ذاته (باستقبال مفاهيم الآخر ومصطلحاته) ومن ثمّ تطوير صياغتها، وتتبع تطوير دلالاتها، ليحقق تفاعلاً أفضل مع المتلقي، فمثلاً شاع في النقد العربي الحديث مصطلح فرويد (اللاوعي) حتى بات من أكثر المصطلحات تداولاً في الطب النفسي وفي النقد الأدبي للخطاب (الشعري، الروائي... إلخ) وقد بولغ في استخدامه، حتى إننا أهملنا جانباً آخر يكوّن أعماق الإنسان ولغته، هو (الوعي) الذي يبدو مختلطاً مع اللاوعي، كما أنه يتمّ التركيز فيه على اللاوعي الفردي (الفرويدي) أكثر من اللاوعي الجمعي (اليونغي)!!

أزمة بين الذاتية والموضوعية:

يلاحظ أن اللغة (الأدبية، النقدية ...إلخ) فيها جانباً فردياً وآخر جمعياً، بمعنى ثمة جانب عقلاني، يتفاعل مع منطقه الوعي والإدراك، وجانب وجداني، يخاطب الأعماق واللاوعي (تذوق الجمال، الانفعال، المكبوت، ...)

لكن ثمة نقاد، يحصرون النقد في مجموعة قوانين علمية بعيدة عن كل ما هو ذاتي! فيتعاملون مع اللغة الأدبية على نحو منضبط دون أي إيحاء أو انفعال، أو خيال أو تفاعل مع الإيقاع! لهذا ليس غريباً أن يدخل الساحة النقدية فلاسفة وعلماء (كعلماء الإنسان واللغة والاجتماع والنفس...) همهم الأساسي عقلنة النقد وإبعاده عن الانطباعية والذوق، فيستخدمون مصطلحات، أقرب إلى اللغة العلمية، تعيّن عناصر النص، وتسمي ما هو ملموس مادي، ثم تتناول العلاقات فيما بينها، فتدرس تراكيبها، وتحصي بشكل آلي بعض مفرداتها، دون أن تلتفت إلى روح النص وما يقدّمه من جمال، يستدعي مشاعر المتقي وخياله ورؤاه وأفكاره ...إلخ فيتمّ التفاعل معه بشكل أفضل!

هنا نتساءل: ألا تتأثر الموضوعية أثناء التعامل مع النص الأدبي بتكوين الناقد وشخصيته وانفعالاته الواعية وغير الواعية؟ ألا يستحيل على المرء، مهما كان صارم الفكر والرؤية، أن يتحكم بعقله، فيعزله عن مشاعره؟ ألا تعني الموضوعية في آخر المطاف تواصلاً معرفياً وذوقياً في دلالات، تختبئ وراء كل إبداع؟ ثم أ ليس من حق النص الأدبي أن يلتفت الناقد إلى مكوناته (العقلانية، وغير العقلانية من انفعال وخيال ومكبوتات...) ألا يشكل التعدد الدلالي (الذي يعتمد تصورات منطقية وغير منطقية) جزءاً من الخصوصية الإبداعية؟

إذاً فاللغة، التي يستخدمها الناقد، تشكّل أداة وعي بجوهر الرسالة، التي يرسلها (الإبداع والفكر) إلى المتلقي؛ لهذا لا بد له من لغة اصطلاحية، تحتاج تحديداً دقيقاً، أقرب إلى الموضوعية، التي تعمد ثوابت محددة، وفي الوقت نفسه، وتكتسب أبعاداً متجددة، لاقترانها بفكر فلسفي وبأفق خيالي وانفعالي وإيقاعي، يشكل روح أساس الأدب!

إذاً حين نعتمد الثوابت فقط في نقد نص أدبي، نبتعد عن طبيعته، التي نفتح لغته على دلالات عدة، غير محددة، وهذا الانفتاح ألا يشكّل أحد أسس التلقي الجمالي، الذي يقاوم السنين وتغير الظروف والأحوال؟ هل يمكن لقانون واحد أو مقاييس ثابتة أن تضبطها...؟ أ لا تشكل اللغة المراوغة إحدى أسس جمالياتها ومنطق إبداعها؟ لهذا أفضل استخدام الناقد مناهج نقدية ومصطلحات، تقتضيها لغة النص الأدبي! من الواجب مراعاة خصوصيتها الجمالية، إذ تجوب في أرض مجهولة، في أعماق النفس البشرية، التي ترفض الانغلاق على دلالة واحدة، يعتريها التغيير، فتبدو لغتها متحركة، متعددة الدلالة، بفضل ما تملكه من إمكانات إيحائية (انفعالي، خيالية...) تفتح أمام المتلقي أفقاً تأويلياً، ليس هذا فحسب، بل تعتمد الدلالة على تنوّع مستوياته وأذواقه، إذ يستطيع المتلقي المختص (الناقد) أو غير المختص (العادي) استقبال النص وتأويله بما يتناسب وتكوينه الثقافي والإنساني (البيئة بكل مورثاتها، التجربة الحياتية والإبداعية والفكرية...إلخ)

بناء على ذلك علينا أن نعترف بأننا لا يمكن أن نطبّق مناهج علمية بحتة ومصطلحاتها، التي تعزل النص عن روحه، أي عن أهم أسراره الجمالية، التي تعتمد على عناصر ذاتية، كما أننا لا نستطيع النظر إلى الناقد بصفته إنساناً بعيداً عن التطور في رؤيته وفي إحساسه وذوقه، فهو يخضع لمؤثرات انفعالية وبيئية وثقافية (تؤثر في وعيه الفكري والذوقي) حتى إن تفاعله معها، يتمّ حسب عمره وظروفه النفسية والاجتماعية والسياسية...إلخ، يكفي أن نأخذ مثالاً فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي أ لم يهيمن مصطلح

الاشتراكية بكل تنوعاته اللفظية والدلالية (الماركسية، الأيديولوجية، الاجتماعية، الرؤية الطبقية ...) في كثير من البلاد العربية في المشرق والمغرب، فتمّ اتباع أنموذج الدولة الاشتراكية أو الماركسية (الاتحاد السوفيتي) فبات كثير من النقاد في هذه البلاد، يرددون شعاراتها، وشكّلت رؤيتهم، التي باتت تعتمد المركزية في الفكر والجمال (الواقعية الاشتراكية، الماركسية، أدب الطبقة الكادحة...)

توليد المصطلح:

لعل من أهم المآزق، التي يتعرض لها المصطلح، الذي نستورده من الآخر المتقدّم، هو تقديم المكافئ اللغوي العربي له؛ وذلك عبر الترجمة، التي تبحث عن دلالة عربية للكلمة الغربية، فنولّد مفردة مألوفة ذات أبعاد لم تعرف من قبل (مثل تيار الوعي) أو نعرّبه، فنقرّبه من قوانين اللغة العربية، وبذلك يصبح بصفته جزءاً من ذخيرتنا اللغوية، نشتق منه أفعالاً وأسماء (موسيقى: تموسق، مموسق...) هنا يحسن أن نشير إلى امتلاك اللغة العربية قدرات اشتقاقية، تساعد على توليد مصطلحات جديدة في مجالات عدة، سبقنا إليها الغرب، مثل مصطلح تأويلي (علاقة تذاوتية: Intersubjective) وقد عرّف هذه العلاقة (المغربي محمد الحيروش) يتاح فيها لذات المؤول ولذات النص أن يشتبكا معاً في علاقة حوارية مفتوحة ومسترسلة(3)

لكن ثمة مشكلة، تطرح نفسها، هنا، هي مدى امتلاك مستخدم المصطلح وأبعاده المعرفية، التي نجدها في لغة المصدر (أي الأصل المرسِل) تمكن الباحث الأكاديمي من ابتكار دلالة مكافئة له في لغتنا (التي هي لغة الهدف، أي الفرع المستقبل للمعرفة) إذ تتعدد فيها المفاهيم أيضاً، ويتوجب انتقاء الأقرب إلى الدلالة في لغة المصدر؛ لذلك "يجب أن ترتكز الترجمة اللائقة على المعنى المفهومي قدر الإمكان، إذ إن هذه الوضعية المنهجية من شأنها أن تجنّب واضع المصطلح كثيراً من المزالق"(4) على حدّ قول (هواري بلقندوز) الذي يشير إلى مشكلة أخرى، تعاني منها المصطلحات في لغتنا العربية، هي ترجمة المصطلح الأجنبي عبر لغة وسيطة (فقدّم مثلاً مصطلحات استخدمها أيزر الألماني في جماليات التلقي، تمّ الاطلاع عليها في المشرق عبر روافد عدة، تكاد تكون اللغة الفرنسية في صدارتها)

إذاً المشكلة أننا نستورد مصطلحات غربية، قد لا نعي مفاهيمها ودقائقها، وحمولاتها السياسية والفكرية ومنطلقاتها الفلسفية؛ لأننا أمة تعوّزها المعرفة، ترفع لواء ثقافة سطحية، ترسّخ التخلف والتقليد، فيتحول الفكر إلى مجرد قوالب سطحية، نستهلكها، ونردّد مصطلحاتها، ونحن نتباهى ونتشدق بإيقاعاتها الأجنبية، فنضلّ طريق المعرفة العميقة، التي هي أساس المدارس الفلسفية في الغرب؛ لذلك

تغيّر المصطلح النقدي وتطوّر بتطور الرؤية الفكرية وممارسة النقد الذاتي، وهذا ما لمسناه في الفكر الأوروبي!

إذاً المطلوب هو تحقيق ذواتنا على نحو إبداعي أولاً، وذلك عبر فكر فلسفي ومعرفي، يساعد على التطور، ويراكم الإبداع، الأمر الذي يؤدي إلى توليد مصطلح نقدي "لا يأتي من فراغ، وإنما هو صورة دقيقة للواقع الفكري والإبداعي للأمة"(5)

إن استخدام هذا المصطلح بشكل صحيح، يؤدي إلى تطوّر الفكر أولاً؛ لينعكس بعد ذلك على المجال النقدي أي التفاعل مع النص الأدبي وتأويله! يحسن هنا أن نقدّم مثالاً مصطلح الأسطورة (Myth) كما وضّحه مفكر عربي (محمد أركون) يحاول أن يستند إلى مكتسبات العلوم الإنسانية الحديثة، لهذا انتبه إلى ربط المصطلح بمفهوم المتخيل أو الغيبي، وبحقائق اجتماعية وكونية، كي يقدّم مفهوماً للأسطورة، فيبرز أن هذه الأمور، التي قد يراها بعض الناس وهمية، تؤثر في حياة الإنسان والمجتمع أكثر من الحقيقة، وهذا ما أثبته علماء الإناسة والتاريخ مؤخراً؛ لهذا أعاد هؤلاء الاعتبار إلى الإنسان بشكل متكامل، أي ببعديه المادي والروحي، فلم تعد مسألة الدين أو الإيمان أو الروحانيات تخيف العلماء المعاصرين بصفتها أشياء رجعية، لا علاقة لها بالحاضر، لكن طريقة فهمها، باتت بعيدة عن تلك الرؤية المغلقة، التي نجدها لدى المؤمنين التقليديين.(6)

يحاول أن يقدّم للمتلقي مفهوماً أوسع للأسطورة، يواكب تطوّر نظرة المفكرين الغربيين إليها، فقد أُعيد الاعتبار إلى الغيبيات (الدين، الأسطورة... إلخ) في العلوم الإنسانية، وخاصة علم الإناسة (الأنتربولوجيا) لذلك نسمع صوت أركون، يوضح دلالة هذه الأسطورة إذ: "لم تعد تعني الخرافة شيئاً سلبياً أو ممجوجاً، كما كانت عليه الحال في السابق أثناء سيطرة العقلية العلموية أو الوضعية المتطرفة في ق 19، وحتى منتصف القرن العشرين ... فالأسطورة جزء مكون من مكونات الوعي البشري... أصبحت تعني نمطاً خصوصياً من أنماط التعبير عن الواقع، ونوعاً من التصور والتحقق الروحي المشترك لدى جميع أشكال الوجود البشري العتيدة والتقليدية... لا ننكر أهمية التكنولوجيا، لكننا نرفض هيمنتها الساحقة على شتى مناحي الحياة والقضاء على الطبيعة والبراءة والأسطورة..."(7)

تغيرت اليوم النظرة إلى الأسطورة، بعد أن حاصرتها دلالات سلبية في الماضي (ق19 ومنتصف ق20) فقد اتُهم من يؤمن بها بعدم العقلانية والسقوط في " فخ الغيبيات والخرافة والأوهام" لهذا بيّن المفكّر مكانتها المهمة، فقد باتت أنموذجاً بدئياً لا غنى للبشرية عنه، فهي تشكّل جزءا من وعيها ولا وعيها الجمعي!

الذي نتوارثه عن الأجداد (دون وعي أو إرادة) وبذلك تسهم كلها في تكوين وجدان الإنسان، إذ تؤثر في خياله وأفكاره وأحلامه وذاكرته؛ لذلك أصبحت تعني نمطاً، يقدّم جوهر الحياة والواقع بلغة الخيال والتحقق الروحي المشترك بين البشر بعيداً عن أيّ قيد زمكاني، لكونها جزءاً من مكونات لاواعية، تسهم في بناء الشخصية، أي كينونتها وحقيقتها؛ فهي أكثر تأثيراً من مكونات أخرى (شكلية أو ظاهرية) نوليها اهتمامنا عادة، وقد وضح لنا أركون أن مثل هذا الاهتمام بالأسطورة لا يعني رفضاً لـ(لتكنولوجيا) والعلم، وإنما يعني رفضاً لهيمنة اللغة الرقمية على البشر، لكونها تقضي على الجانب الفطري، وكل ما يلبي حاجات روح وجمالية، تشكل كينونة الإنسان وصلب وجوده.

إن هذه الدلالة المنفتحة لمصطلح (الأسطورة) يفتح فضاء استعمالياً واسعاً سواء على المستوى الفردي أم على المستوى الجمعي؛ وبذلك يفتح الطريق لفهم الوجود البشري بشكل عام، فيبدو الوعي الأسطوري أكثر نبلاً، لكونه يساعد الإنسان على "مواجهة الخوف من الموت... وذلك لأن الوجود بالنسبة إلى الوعي الأسطوري مرتبط بالكائن أصل كل معنى وضامنه وحاميه."(8) وبذلك يهتم بالطاقة الروحية للإنسان، وما يخفق في أعماقه، كي يحفّزه على مقاومة ضعفه، إنها تعيد تواصله بقيم أصيلة لا تموت، تمسّ جوهر الوجود، إذ تتحدى الشخصية الأسطورية أعتى الظروف، دون أن تستكين إلى بؤس واقعها وحصار أقدارها؛ لهذا من الطبيعي أن يتمثل الإنسان تلك الروح، فيدرك معنى الحياة والموت، عندئذ يستطيع تجاوز يأسه المكافئ لنهايته؛ ويحاول النهوض من رماد موته، ليستأنف حياته من جديد (أسطورة الفينيق، أوزوريس، تموز...)

إذاً يشكل الاعتراف بالأسطورة وتمييزها عن التاريخ الواقعي المحسوس، إحدى فتوحات الفكر الحديث، فيعيد الاعتبار للمتخيل وغير المعقول فيها، كما يدمجها ضمن الفعالية العقلية والروحية، لذلك أضاف أركون دلالة أخرى إلى هذا المصطلح، هي "كل الرأسمال الرمزي المتراكم والمنقول والمحافظ عليه من قبل الأديان" وقد لفت النظر إلى أنه في حالة تداخل، تسهم في خلق وجودنا الفردي والتاريخي (الجماعي) وبذلك نتخلى للمرة الأولى عن الإطار الثنائي للمعرفة، أي العقل ضد الخيال، والتاريخ ضد الأسطورة، والصح ضد الخطأ، والخير ضد الشر، والعقل ضد الإيمان ...إلخ إذ لا يمكن فصل الروح عن الجسد؛ وهذا ينطبق على كل دلالة مصطلحية، إذ يتوجب علينا استخدامها بعيداً عن الآلية، وننتبه إلى طاقة المفردة الرمزية والتخييلية، أي ننظر إليها بصفتها كائناً حياً، فيصبح الخطاب

الأدبي كلاً متكاملاً كالإنسان، فلا نفرّق فيه بين ما هو ظاهري وما هو داخلي، ولا بين ما هو كوني وما هو فردي.

وبذلك يبدو تعريف المصطلح والتدقيق في استخدامه والانتباه إلى تطوّر دلالته، أحد أهم الطرق، التي تؤسس إلى معرفة متطورة، تتجاوز مفاهيم قديمة، لتؤسّس مفاهيم جديدة في وعي المتلقي بعيداً عن دلالات مغلوطة، تجاوزها الزمن، كالنظرة الثنائية للإنسان (تفصل روحه عن جسده) والخطاب الأدبي (تفصل شكله عن مضمون) ...إلخ.

من هنا لا مانع من استخدام مصطلحات قديمة مثل (الأسطورة) شرط أن نضفي عليها دلالات حديثة، تنبع من تجربتنا المعرفية المعاصرة، فنستفيد من ملاحقة تطور المصطلحات في القواميس وفي الحياة والفكر، سواء لدينا أم لدى الآخر؛ لأن التجربة اللغوية، تكتسب أبعادها الجديدة من المعرفة الفلسفية، التي تسهم في تطوير الدلالة، ومدى ملاءمتها للأدب والنقد معاً!

بناء على ذلك فإن تجديد النقد، يكون بتجديد لغة المصطلح، وتوسيع آفاقه الدلالية بما يتناسب وروح العصر وتطوّر الوعي المعرفي في ثقافة الآخر وثقافتنا، لكون هذا المصطلح خلاصة رؤية فكرية، لا تنفصل عن أعماق الإنسان وروحه! فهو أحد العوامل، التي تساعدنا على التعامل مع الفكر والأدب رؤية جديدة، تنطق بخصوصيتنا، مثلما تنطق بواقعنا وبأحلامنا وبرغبتنا في صنع الحداثة والتطوّر دون أن نتيه في ثقافة الآخر، لهذا أعتقد أن على الناقد المبدع الاعتماد على لغته العربية، قدر اعتماده على المعرفة الغربية، فيبتعد قدر الإمكان عن مصطلحات، يستعرض فيها معارفه، ودون أن تخاطب وعي المتلقي ووجدانه!

الهوامش:

1. راجع مقالي في مجلة المعرفة السورية بعنوان "محمد أركون ومواجهة الذات ونقدها" عدد (700 - 701) ك1 - شباط، 2022
2. جبرا إبراهيم جبرا "معايشة النمرة" ص37
3. جريدة القدس العربي، لقاء مع محمد الحيروش، السبت 1/7/ 2023
4. هواري بلقندوز "هجرة المفهوم واغتراب المصطلح "نظرية التلقي أنموذجاً" الموقف الأدبي، عدد (477) ك1، 2011
5. معايشة النمرة" ص39
6. محمد أركون "من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي" ت: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1991، المقدمة ص - 6، بتصرف
7. محمد أركون "نزعة الأنسنة في الفكر العربي" جيل مسكويه والتوحيدي، ت هاشم صالح، دار الساقي، لندن، بيروت، ط1، 1997، ص631
8. المصدر السابق، ص637



التلقي العربي للمصطلح السيميائي

أ.د. محمد الداهي

ناقد وأكاديمي من المغرب

صدرت في العقود الأخيرة كثير من الدراسات والمؤلفات السيميائية التي يعتني فيها أصحابها بإثبات مكانة سيميائيات الأهواء واستقلاليتها داخل النظرية السيميائية العامة، والتدليل على ملاءمة لغتها الواصفة لإعادة بناء الأهواء سيميائيا، وإبراز أهمية البعد الانفعالي في تحريك البرامج السردية، وتعزيز الكفاية الجهية، والتأثير في نفسية البشر، وحفزهم على اختيار أشكال الحياة التي تتناسب مؤهلاتهم وطموحاتهم. وفي هذا الصدد، برزت المصادر السيميائية[1]، ثم تعززت بمؤلفات[2] ودراسات[3] وندوات للتعريف بمجال سيميائيات الأهواء واكتشاف جوانبه الداجية، وإثارة جملة من التساؤلات حول الأسس الابستمولوجية للنظرية السيميائية حرصاً على تدارك نقائصها، واقتراح آفاق جديدة للبحث السيميائي. ومن ثم يتضح أن مشروع سيميائيات الأهواء راكم تجارب ثرّة ومفيدة، وحقق منجزات هامة رغم كثرة المصاعب التي اعترضت سبيله. ومع ذلك ظل التلقي العربي له خجولاً وضعيفاً، يختزل إجمالاً فيما يأتي:

1- اطلع سعيد بنكراد بترجمة كتاب "**سيميئايت الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**"[4] إلى العربية مقدما خدمة جليلة للباحث العربي للتعامل إيجاباً مع الأهواء لكونها طاقات انفعالية وشعورية تؤثر في الجسد محدثة تغيرات عليه، وتحفز على العمل إما لتعزيز التواصل البشري البناء، وإما لتعكير صفوته وعرقلته.

2- عملتُ خلال فترة من الزمن على التعريف بسيميئيات الأهواء وتطبيق مفاهيمها الأساسية على النصوص السردية

العربيــة، ونشــرتُ- في البدايــة- مــا أنجزتــه عنهــا في مجــلات عربيــة (عــالم الفكــر، البحــرين الثقافيــة، سمــات، فكر)، ثم قمتُ بجمع جزء منه في كتابي الموسوم ب" سيميائية السرد"(5).

3- قامت فئة من الطلبة الباحثين باختيار سيمئيات الأهواء موضوعاً ومجالاً لأبحاثهم. وما يعابون عليه- بحكم مشاركتي في لجان المناقشة - عدم استيعابهم المفاهيم المعتمدة في سياقها العام، والوقوع في شرك النمطية مع العلم أن مؤلفيْ الكتاب نبها أكثر من مرة إلى أن الأهواء المحللة في كتابيهما تهم أساساً الثقافة الفرنسية. كان حرياً بهم أن يستوعبوا طريقتهما وأداءهما في البحث بحثاً بمراعاة خصوصية الأهواء العربية وتجلياتها الثقافية وألوانها المحلية. وفي هذا السياق يختلف هوى "البخل" من سياق ثقافي إلى آخر، كما أنه يتضمن إيحاءات ثقافية جماعية (على نحو مميزات " البخل" العربي) وتجليات فردية (مقومات "البخل" عند الجاحظ مثلاً). وغالباً ما ينساق الباحثون الشباب- أسوة بمؤلفيْ الكتاب- مع المعاجم الفرنسية توسعاً في دلالة هوى معين دون أن يدركوا أنها تمثيل لاستعمالات ثقافية خاصة بفرنسا في زمن ومكان معينين، وتُقطّعُ العالم على طريقتها الخاصة؛ مما يحتم عليهم الاستناد إلى المعاجم العربية والاستئناس بها لضبط فحوى هوى معين (تمظهره المعجمي والدلالي)، ثم بيان تجلياته وامتداداته في نصوص متنوعة في أفق " إغناء النماذج التركيبية والإمساك بالتنظيم الخاص بتمظهر ما في كليته"(6).

ورغم ملاءمة الترجمة وجديتها لم تخلف نقاشاً مستفيضاً في الأوساط الثقافية العربية(7)، ولم تحظ بالتداول المنشود للإفادة من محتوياتها في تحليل ما تحفل به النصوص من مشاعر جياشة وأحاسيس فياضة. والملاحظة نفسها تنسحب مثلا على المجهود الذي اضطلع به محمد البكري في ترجمة كتاب "مبادئ علم الأدلة" لرولان بارث"(8) تطلعاً إلى فهم الطريقة التي تبنى بها أنظمةُ التواصل الجماهيري الدلالةَ (الاستهلاك، التقليعة، الشعائر). بالمقابل، استطاعت عينة من الترجمات (9) أن تحفز الباحثين والنقاد على تغيير طريقتهم في التعامل مع النص الروائي على وجه الخصوص، ومقاربة مستويات لم تكن مطروقة من قبل (على نحو دائرة الأفعال، والزمن، والتشخيص الأدبي للغة، وتعدد الأصوات).

ومن بين العوامل التي حالت ربما دون التجاوب الواسع مع الكتاب المترجم "سيميائيات الأهواء" نذكر أساساً ما يأتي:

1- يعتبر الكتاب ذا منحى تأصيلي يروم أساساً إرساء دعامات مشروع جديد بعدة مفاهيمية صارمة حرصاً على إقناع المختصين بمدى ملاءمة شرعيته وجدواه .

2- ينبغي للقارئ أن يكون متوافراً على رصيد معرفي، ومطلعا على التراكمات السيميائية حتى يتسنى له فهم محتويات الكتاب، واستيعاب مصطلحاته، وتبيُّن مقاصده وتوجهاته وخلفياته.

3- تتطلب عينة من الكتب- لعمقها وصرامتها العلميين- وسيطاً لتبسيط معارفها، وتذليل مصاعبها، والإسهام في تداولها بين الباحثين. وفي هذا السياق نستحضر الدور الذي قام به جوزيف كورتيس[10] ثم ما قامت به أيضاً جماعة أنتروفيرن[11] لتقديم الصرح السيميائي الذي شيده كريماص بطريقة بيداغوجية ومذللة على نحو يمكن الباحثين المبتدئين من فهم المبادئ السيميائية الأساسية، ويستدرجهم شيئاً فشيئاً لقراءة المصادر والتجاوب مع مضامينها بيسر وفاعلية. ما أحوجنا إلى مثل هذه الوسائط التي ينهض بها باحثون يزاوجون بين القدرتين العلمية والبيداغوجية سعياً إلى توسيع إشعاع النظرية السيميائية، وجعلها مستساغة لدى شريحة عريضة من الباحثين.

1- ملاءمة ترجمة الكتاب إلى اللغة العربية

أ- على الرغم من صعوبة الكتاب استطاع د. سعيد بنكراد أن يبذل مجهوداً محموداً لإيصال محتوياته إلى القارئ العربي. ومن علامات هذا المجهود الحرص على شعرية الترجمة (وفق ما يقصده دانييل- هنري باجو) التي تتمثل أساساً في إثبات مرفقات النصوص لتيسير القراءة وضمان تفاعلها الإيجابي مع النص المترجم. ومن بين هذه المرفقات- التي تؤشر على تدخل المترجم في النص بهدف كتابة نص ثان أملته شروط التداول والتلقي (نقل النص الأصلي من سياق ثقافي إلى آخر)- نذكر أساساً: إعداد مقدمة حول سيميائيات الأهواء، وتخصيص ملحق للمصطلحات الأساسية، ووضع حواش لتفسير عينة من المفاهيم وتعليل ما يقابلها في اللغة العربية، والإشارة إلى بعض المفاهيم التي يتعذر ترجمتها أو سبكها في القالب العربي. فضلاً عن ذلك حرص المترجم سعيد بنكراد أيما حرص على سلامة اللغة العربية تفادياً لأي تشويش قد يؤثر سلباً في تلقي الكتاب واستيعاب حمولته النظرية التي تشي بالعمق والدقة والرصانة والاعتياص.

ب- سعى المترجم والناشر إلى نقل الخطاطات والترسيمات بعناية فائقة حرصاً على إثبات كل عنصر في موضعه المناسب، وسعياً إلى إحكام توزيعها بصرياً ومراعاة خصوصية اللغة العربية. وهو ما جعل الخطاطة أو الترسيمة تؤدي وظيفتها المعرفية والبيداغوجية، وتسعف القارئ على معاينة كثير من الأفكار المجردة على نحو تكون فيه مجسدة بالعيان وميسرة بالمثال.

ج- يعي سعيد بنكراد أن الترجمة هدم وبناء؛ أي أنها تقوم على تجريد النص من لغته الأصلية (déverbalisation) ومعاودة

صياغته بلغة أخرى(revérbalisation) مع نقل معانيه بأمانة، والحرص على التكافؤ عوض التقابل، والمراهنة على تقطيع العالم وتمثيله لسانياً بدلاً من استنساخه حرفياً"[12]. ومن ثم، تلعب تجربة المترجم ومراسه دوراً أساسياً في التنقل بين اللغتين (المنطلق منها والمستهدفة) دون معاكسة المعنى الأصلي أو التصرف فيه. لا تطرح المفاهيم المتداولة مشاكل جمة بالنسبة للغربيين بحكم أنها راسخة في نسقهم الثقافي وتجر وراءها مساراً من التراكمات. في حين تثار حول المفاهيم المُعرَّبة جملة من التساؤلات لكون العرب لم يتعودوا ويستقروا عليها بعد في تداولهم، وما فتئوا يتعاملون معها مُجردةً من سياقاتها الثقافية وامتداداتها التاريخية. وهو- وفق كيفورد- ما تنجم عنه الاستحالة اللغوية والاستحالة الثقافية. " فاستحالة الترجمة من الناحية اللغوية مردها إلى اختلاف اللغة المترجم منها عن اللغة المترجم إليها. واستحالة الترجمة من الناحية الثقافية مرجعها إلى افتقار الثقافة المترجم إليها لعنصر مقامي ملائم للنص في اللغة المترجم منها. فما يصطلح عليه باسم واستعماله يختلف شانهما في انجلترا اختلافاً كبيراً عما هو في فلندا واليابان"[13].

د- استطاع سعيد بنكراد أن يخلف في قارئه المختص الأثر نفسه الذي راهن عليه النص الأصلي (تكافؤ الأثر[14]). وهذا لا يعني بأنهما متماثلان معنى ومبنى.

" فلا وجود في الترجمة للكمال المطلق، كما لا وجود فيها للأمانة"[15]. تظل عملية الترجمة تقريبية بحكم عوامل ثقافية ولغوية رغم اقتسام البشرية كثيراً من العناصر المشتركة (الكليات اللغوية والكونية والنفسية والبيئية). فهي- عموما- تؤدي وظيفتها بنقل معاني الآخر إلى اللغة المستهدفة مع الحفاظ على أصالتها الأسلوبية والحرص على أدائها بأمانة (عوض أن تعاكس المعنى الأصلي تقول الشيء نفسه تقريباً).

وما أسعف المترجم في تحقيق " الأثر المتكافئ" نذكر اندفاع الثقة (الإلمام بالخلفية السيميائية)، والهجوم والاقتحام (فهم النص تدريجيا، ثم تطويقه، ثم اقتحامه)، والضم (الاستفادة من نصوص وتجارب سابقة لإثراء النص المترجم)، وإعادة بناء الدلالة (الاستعانة بجملة من التقنيات لإعادة صياغة النص الأصلي بمواصفاته الأسلوبية ومقاصده الدلالية)[16].

2 - **التحليل المصغر:**

لتقريب القارئ من الطريقة التي اعتمدها سعيد بنكراد في ترجمة الكتاب سنتوقف عند المفتتح، ونقابله بالنص الأصلي للمقارنة والموازنة بهدف استنتاج بعض الملاحظات:

النص الفرنسي الأصلي (النص المنطلق منه)	النص العربي المترجم (النص المستهدف)
Une théorie sémiotique qui ce conçoit comme un parcours, c'est-à-dire comme une disposition hiérarchique des modèles s'impliquant les uns dans les autres et par les autres, doit constamment s'interroger sur un parcours, considéré comme une activité de construction. Cette activité de construction saisie dans « son historicité » est alors reformulée comme « parcours génératif » et le sujet de cette activité doit, à chaque niveau, devenir compétente pour produire le suivant. Une Théorie à visée scientifique, dans ces conditions, reste en permanence aux aguets de ses propres lacunes et défaillances, pour les combler, pour les rectifier. L'édifice théorique ne peut pas se construire, à cet égard, par un geste fondateur accompagné d'une suite de déductions théorématique : une découverte localisé à la surface du texte, une inconsistance qu'on y décèle ne manquent pas de retenir en profondeur dans la théorie et d'y provoquer des perturbations, susceptibles de remettre en question l'économie du parcours génératif dans son ensemble. C'est-à-dire que, déductive quant à la forme que prend le déploiement de son parcours, la démarche sémiotique est « inductive » lors de l'exploration de son instance *ad quem* et « l'hypothétique » dans ses formulations épistémologiques *ab que* . La	يتوجب على نظرية سيميائية تقدم نفسها باعتبارها مساراً، أي باعتبارها تنظيماً تراتبياً لنماذج مترابطة فيما بينها، أن تعيد النظر باستمرار في هذا المسار الذي يعد في تصورها نشاطاً قيد البناء الدائم. وستعاد صياغة هذا "النشاط، منظوراً إليه في " تاريخيته" في شكل" مسار توليدي"، يفترض في ذاته أن تصبح، في كل مستوى، مؤهلة لكي تنتج مساراً لاحقاً. ضمن هذه الشروط، على هذه النظرية ذات المنحى العلمي أن تنبه لنواقصها وهفواتها الذاتية لتجاوزها وتصحيحها. ومن هذه الزاوية، فإن البناء النظري لا يمكن أن يستقيم اعتماداً فقط على فعل تأسيسي مصحوب باستنباطات خاصة بالقواعد النظرية: فقد يكون لاكتشاف خاص بظاهر النص أو بوهن داخله، صدى عميق في النظرية كلها ويحدث تشويشاً قد يؤدي إلى التشكيك في تنظيم المسار التوليدي كله. وهذا يعني أن النهج السيميائي، الاستنباطي، من حيث شكل انتشار مساره، هو" استقرائي" لحظة استكشاف بؤره

construction de la théorie, considérée comme un discours génétique et générateur, vise à s’avancer « à reculons » pour se déplacer en se transformant en un discours génératif, c'est-à-dire cohérent, exhaustif et simple, respectueux du principe d’empirisme.	النهائية، و"افتراضي" في صياغته الابستمولوجية في المحافل الأولية. إن بناء النظرية، باعتبارها خطابا تكوينياً وتوليدياً، يهدف إلى التقدم بالقهقرى لكي يتجاوز نفسه من خلال تحوله إلى خطاب توليدي؛ أي منسجم وشامل وبسيط ويحترم المبدأ التجريبي.
Il n’est pas étonnant, dés lors, que la tranche la mieux explorée et peut-être la plus efficace, du parcours génératif se trouve justement dans l’espace médian, situé entre ses composantes discursives et épistémologique : il s’agit notamment de la modélisation de la narrativité et de son organisation actantielle. La conception d’un actant débarrassé de sa gangue psychologique et définit par son seul faire est la condition *sine qua non* du développement de la sémiotique de la question. (*Sémiotiques des passions*, *op.cit.*,pp7-8).	وليس غريباً، استناداً إلى ذلك، أن تكون المنطقة الأكثر استكشافاً، وربما الأكثر فعالية في المسار التوليدي، هي الفضاء التوسطي، ذاك الذي يقع بين المكونات الخطابية والابستمولوجية لهذا المسار: يتعلق الأمر في المقام الأول بالنمذجة الخاصة بالسردية وتنظيمها العاملي. فتصور عامل قد تخلص من رواسبه السيكولوجية وتحدد من خلال فعله وحده، هو الشرط الأساسي لتطور سيميائيات الفعل"، (**سيميائيات الأهواء**، م.ن، ص/ص49- 50).

2- 1- **أمانة الأداء**

حرص المترجم على أداء المعنى الأصلي بأمانة وبلغة سلسة ومفهومة. يدافع صاحبا الكتاب عن دور النظرية السيميائية في معاودة النظر باستمرار في المسار التوليدي الذي يعد بالنسبة لهما بناء قيد الإنجاز، حرصاً منهما على تصحيح مكامن خلله وقصوره. لا يمكن للبناء النظري أن يعتمد على الاستنباطات خاصة بالقواعد النظرية فقط، وإنما ينبغي له أن يبين ما لاكتشاف ظاهر النص أو لوجود وهن داخله من تأثير على النظرية كلها وقد يحدث تشويشاً يؤدي إلى التشكيك في تنظيم المسار التوليدي برمته. وهذا ما يؤكد أن النظرية السيميائية تقوم على ثلاث طرائق متكاملة: الطريقة الاستنباطية (الشكل الذي يتخذه انتشار مساره) والطريقة الاستقرائية(استكشاف بؤره النهائية)

والطريقة الافتراضية (في صياغته الابستمولوجية في المحافل الأولية). لا يمكن للنظرية أن تتقدم إلا بتدارك مكامن التعثر، وتعزيز مواطن القوة، والتحول إلى خطاب توليدي تتوافر فيه الشروط المناسبة (الانسجام والشمولية والبساطة)، ويحترم المبدأ التجريبي.

وعطفاً عما سبق، نلاحظ أن رائديْ "مدرسة باريس" أعادا الاعتبار للفضاء الوسيط (التلفظ بوصفه بؤرة التوسط والتحول، وممارسة تاريخية وثقافية)[17] الذي يقع بين البنيات العميقة (المستوى الابستمولوجي) والبنيات السطحية (المستوى الخطابي)، ويؤدي دوراً أساسياً في تنفيذ البرامج السردية (أعمال وتحركات ملموسة لتحقيق المبتغى)، وتغيير العالم الخارجي، وتشخيص التجليات الثقافية والإيحاءات الاجتماعية. وركزا - استنادا إلى ذلك - على دور العامل المفرغ من حمولته السيكولوجية والمحدد أساسا بأداء عمله، وأسندا دوراً جديداً (علاوة على دوره العاملي) يهم حالته النفسية وسريرته (الدور الاستيهامي)، ويُؤطِّرُ ضمن البعد الانفعالي (ما يميز سيميائيات الأهواء عن سيميائيات العمل التي تُعني بالبُعديْن المعرفي والتداولي). فضلاً عن كون العامل يعمل (حالات الأشياء) فهو يحس (الحالة النفسية). وقد يكون إحساسه حصيلة عمل (هوى "الندم") أو مشروعاً للانتقال إلى العمل (يؤدي "الحماس" و"اليأس" إما إلى "الابتكار" وإما إلى "الانهيار"). ومن ثم، يتبين كيف وفَّق كريماص وفونتاني بين التصورين (حالة الأشياء المتحولة أو القابلة للتحول، والحالة النفسية التي تفضي إلى التحول أو تكون نتيجة له) في إطار البعد السيميائي للوجود المتجانس (بفضل الوسيط الجسدي و"المثير للإحساس").

2- 2- الترجمة الحرفية الخلاقة

اتبع المترجم الترجمة الحرفية التي تمليها النصوص التقنية أو المفاهيميَّة. وهذا لا يعني أنه ترجم كلمة بكلمة (الترجمة العقيمة)، وإنما سعى بذلك إلى إيجاد ما يكافئ الملفوظات المترجمة بلغة عربية سليمة مع الحفاظ على ما لبعض الكلمات من دلالات خاصة وقيود معينة. من يتبع هذا المسلك هو "مترجم يتحلى بنكران الذات، ويجهد للبقاء داخل النص الذي يترجم، عساه ينفذ إلى عبقرية اللغة التي ينقل منها"[18]. وتتجلى، بالمقابل، عبقرية اللغة المستهدفة في قدرة صاحبها على أداء المعنى الأصلي بما تتضمنه من مكافئات مناسبة، ويجاري خصوصيتها ومنطقها.

غالبا ما اقتدى سعيد بنكراد بهذا النهج في الترجمة تفادياً لإسقاط كلمة لها رنين ووضع خاصين في السياق الذي وردت فيه، وحرصا على أداء المعنى الأصلي بأمانة. ورغم الطابع الحرفي للترجمة فهي خلاقة لأنها أتاحت للمترجم هامشاً رحباً لإبراز مؤهلاته اللغوية والثقافية والتأويلية

في إعادة صياغة النص المنطلق منه على نحو يحقق " الأثر المتكافئ".

2- 3- **البنيات اللغوية:**

عطفا عما سبق نلاحظ أن المترجم حاول أن يكافئ بين ملفوظات اللغتين (المنطلق منها والمستهدفة) مع الحرص على الترابط المنطقي للنص، وتماسك معانيه، وسلاسته ووضوحه.

ندرج فيما يلي بعض الملاحظات التي تهم إعادة صياغة النص الأصلي.

أ- عمل المترجم على قلب ترتيب الملفوظ الأصلي تحاشياً للاستثقال، وتطلعاً إلى إضفاء الحركية على اللغة المستهدفة، وتقديم معناها بطريقة أكثر وضوحاً.

اللغة المنطلق منها	اللغة المستهدفة
Une théorie sémiotique qui ce conçoit comme un parcours, c'est-à-dire comme une disposition hiérarchique des modèles s'impliquant les uns dans les autres et par les autres, doit constamment s'interroger sur un parcours, considéré comme une activité de construction.	يتوجب على نظرية سيميائية تقدم نفسها باعتبارها مساراً، أي باعتبارها تنظيماً تراتبياً لنماذج مترابطة فيما بينها، أن تعيد النظر باستمرار في هذا المسار الذي يعد في تصورها نشاطاً قيد البناء الدائم

ب- استغنى عن الجمل الاعتراضية مؤثراً أن يُصدِّرَ بها الملفوظ حرصاً على سلامة اللغة المستهدفة وانسيابها ، وضماناً أيضاً لاتساق النص وتماسكه الدلالي.

اللغة المنطلق منها	اللغة المستهدفة
Une Théorie à visée scientifique, dans ces conditions, reste en permanence aux aguets de ses propres lacunes et défaillances, pour les combler, pour les rectifier. L'édifice théorique ne peut pas se construire, à cet égard, par un geste fondateur accompagné d'une suite de déductions théorématiques.	ضمن هذه الشروط، على هذه النظرية ذات المنحى العلمي أن تتبه لنواقصها وهفواتها الذاتية لتجاوزها وتصحيحها. ومن هذه الزاوية، فإن البناء النظري لا يمكن أن يستقيم اعتماداً فقط على فعل تأسيسي مصحوب باستنباطات خاصة بالقواعد النظرية.

ج- اضطر سعيد بنكراد إلى التصرف في النص كما يلي:

- بالزيادة (البناء الدائم une activité de construction) أو النقصان (وبواسطة

نماذج أخرى(et par les autres)/ يقع [بالضبط Justement] بين المكونات الخطابية والابستمولوجية).

- باستعمال الافتراض عوض الوجوب:

يفترض في ذاته أن تصبح، في كل مستوى، مؤهلة لكي تنتج مساراً لاحقاً

Cette activité doit, à chaque niveau, devenir compétente pour produire le suivant.

- تحويل المصدر الصناعي (مبدأ التجريبية أو الاختبارية principe d'empirisme) إلى صفة (المبدأ التجريبي)، وتنكير المعرفة:

من حيث شكل انتشار مساره

la forme que prend le déploiement de son parcours

- عدم إثبات ما يقابل الصيغ اللاتينية (*ab que/ ad quem/ sine qua non*) بحروف مائلة أو مضغوطة لتميزهما عن السياق الذي وردت فيه (بؤره النهائية/ في المحافل الأولية/ الأساسي)، وتحويل المفرد إلى جمع (بؤره / instance)، واختيار ترادفات عوض أخرى يقتضيها السياق (تحتمل كلمة déploiement أيضا معنى العرض والإظهار والتجلي/ وتحتمل عبارة Aux aguets, الرصد والترقب على نحو ما توحي به عبارة (à l'affût . وتقابلها في اللغة العربية عبارة مسكوكة مماثلة لها من حيث المعنى " وقف له بالمرصاد")، والوصل بين ملفوظين مفصولين عن بعضهما البعض بعد الاستغناء عن تقنية الإبراز(Mise en relief):

Cette activité de construction saisie dans « son historicité ».

هذا النشاط من البناء منظور إليه في "تاريخيته".

- في الفقرة الأخيرة تفادى المترجم بهذه العبارة "ليس غريباً" كمقابل(Il n'est pa étonnant) الترجمة الحرفية (ليس مدهشاً أو مذهلاً) لكنها تحتاج إلى مقابلتها بصيغ عربية مسكوكة من قبيل (لا يدعو إلى العجب أو الاستغراب). وفي السياق نفسه، ترجم عبارة (La conception d'un actant débarrassé de sa gangue psychologique) بما يكافئها (فتصور عامل قد تخلص من رواسبه السيكولوجية) ، في حين يُستحسن أن نحافظ على معنى gangue (ما يوحي بالغشاء والقشرة والغطاء) ثم نبحث عما يلائم العبارة التي ورد فيها باللغة العربية (فتصور عامل قد تخلص من شرنقته السيكولوجية). وتمت ترجمة (tranche) بالمنطقة للدلالة على الجزء (المقطع أو الطرف أو الطائفة).

د- اضطر المترجم إلى وضع حواش لتوضيح بعض المصطلحات العامة أو المحورية (على نحو المسار التوليدي)، وتعليل ما يلائمها باللغة العربية. وهو عمل محمود لتعزيز " تكافؤ الأثر" ، وحفز المتلقي العربي على التفاعل إيجاباً مع

محتويـات نـص يتسـم عمومـاً بدقـة مصطلحاته واعتياصها وصرامتها.

هـ- رغم الطابع التقني والمفاهيمي للنص فقد ارتأى المترجم أن يعتمد على "ترجمة التكافؤ" عوض ترجمة التقابل" وعياً منه باستحالة المقايسة بين نظامين لغويين أو المطابقة بينهما[19]. وهذا ما حفزه على إدخال ذاتيته في الترجمة (بالزيادة أو النقصان أو التحويل أو الترتيب) تطلعاً إلى قول الشيء نفسه على وجه التقريب وليس كما هو . وهذا ما يتجلى في احتراسه من العبارات المسكوكة والقوالب الجاهزة والإيحاءات الثقافية، وحرصه على مراعاة السياق في شموليته ونسقيته. يمكن لهذه العبارة الإنجليزية مثلا (It's raining cats and dogs) أن تترجم حرفياً (تمطر قططاً وكلاباً) أو يبحث عما يلائمها في الثقافة العربية (تتساقط الأمطار بغزارة/ تتهاطل الأمطار مدراراً/ . يقول الله تعالي " وَيُرْسِلُ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَاراً " سورة نوح، الآية، 11. ويمكن أن تقبل العبارة المسكوكة في حال السعي إلى تجويد النص بالحذلقة الإنجيليزية العتيدة. ومع ذلك يصعب "أن نقول الشيء الذي توخى النص إيصاله والطريقة التي أوصله بها" [20].

و- لا تعتمد الترجمة على السياق اللغوي فحسب، بل على ما يوجد خارجه. ما يطلق عليه معلومات عن العالم أو معلومات موسوعية[21]. وفي هذا الصدد ليست الترجمة متوقفة على المعجم وحده (تكون في أحسن الأحوال معجماً مزدوجاً). ما المعجم إلا وسيلة للبحث عن المرادفات ، واختيار ما يناسب معانيها في السياق المناسب (الاختيارات السياقية). وعلى المترجم أن يستثمر كفايته اللغوية والثقافية لمراعاة عبقرية اللغة المنطلق منها (طريقتها في تقطيع العالم وإعادة تمثيله؛ أي رؤيتها للعالم). فهو مضطر إلى التفاوض بحثاً عن " المحتوى النووي "Contenu nucléaire" للكلمة وسعيا إلى إيجاد ما يماثله في اللغة المستهدفة. لما كان إمبرتو إيكو منكباً على ترجمة رواية " سيلفي" لنرفال واجهته جملة من المصاعب، ومن ضمنها عدم وجود نظير لبعض الكلمات الفرنسية بالإيطالية على نحو لفظ ترجمة لفظ" Chaumière" . وهو ما حضه على إضافة صفات إلى اللفظ المقترح تطلعاً إلى تقريب ذهن القارئ من مدلول الكلمة على النحو المتداول في فرنسا . " لقد فاوضت الخاصيات التي تبدو ملائمة بالنظر إلى السياق وإلى الأهداف التي ينشدها النص (تخاطبني بأن هذه المنازل من البنايات الصغيرة في القرية، متواضعة دون أن توحي بالفقر، بهية المنظر ومبهجة)"[22]. ولا تخلو عملية التفاوض من الخسران(حذف كلمات أو الاستغناء عنها) أو التعويض (التصرف في النص الأصلي بالزيادة دون معاكسة المعنى).

4 - **المصطلحية الموضوعاتية**

1- اقتصرنا على مجال محدد من النظرية السيميائية (ما يتعلق بسيميائيات الأهواء) لبيان كيف تفاعل العرب معها بطريقة تجزيئية وتبعيضية بالنظر إلى اقتصارهم على عينة من المصادر وعدم ترجمة الأساسي منها. وهذا يتطلب منهم الانخراط في العمل الجماعي والمؤسسي وعدم الاكتفاء بالمحاولات الفردية والمتفرقة رغم جديتها وأهميتها. وما يقال عن هذا المجال يمكن أن يعمم على مجالات أخرى. وهذا ما يبين أن الترجمة العربية ، رغم منجزاتها الإيجابية، لم ترق بعد إلى أداء وظيفتها الحضارية حرصاً على التعامل مع ثقافة الآخر في شموليتها ونسقيتها.

2- في تساوق مع ما سبق لم تتبلور بعد معالم " المصطلحية الموضوعاتية" التي تُعنى بترجمة مجال بعينه، والتعريف بمفاهيمه ومصطلحاته مركزة على ما يلي[23]:

أ- جرد مصطلحات مجال معين: وهو ما يتطلب من المترجم إلماماً باللغة المشتركة والقدرة على انتقاء المصطلحات ذات الصبغة التقنية وإبعاد ما لا تتوافر فيه هذه الصفة. وبعد فراغه من عملية الجرد يقوم بترتيب المصطلحات وفق المعايير المتعارف عليها (QS).

ب- التحليل السياقي: لا يتوقف عمل المترجم والمختص في المصطلحات على جرد المفاهيم وتبويبها، بل يحدد المحتوى المفهومي للمصطلح بالنظر إلى السياق الذي ورد فيه (التحليل السياقي).

ج- توليد المفاهيم: تضطر المصطلحية إلى توليد مفاهيم جديدة تمليها الحاجة. وهو ما يتطلب من المختص إلماماً بتاريخ اللغة ودراية ببنياتها الصرفية والنحوية والدلالية.

د- الاستعمال: ما يعطي للمصطلح قيمته الدلالية والإجرائية هو الاستعمال. كلما اعتدنا على استعمال المفهوم وتداوله يصبح متسما بقيمة إجرائية وحمالاً لصورة ذهنية محددة. وهو- بالجملة- ثمرة عمل إنساني مشترك ومتواضع عليه. " يقيد العقل ويحده ويحصره"[24]؛ مما يؤدي إلى إغفال التطورات الدلالية التي تختمر وتنضج غالباً بفضل الاستعمال.

1- يقتضي التكافؤ اقتسام المحتويات الدلالية في مجال معين. وبما أن التكافؤات المُطلقة غير ممكنة، فإن اللغة المستهدفة (أ) لا تستوعب إلا جزئياً المجال الدلالي لأحد مصطلحات اللغة المنطلق منها(ب)، والعكس صحيح. وفي هذه الحال ينبغي تطويق هذه التقابلات التي تكون إما ذات صبغة سوسيولسانية(مستويات اللغة ، وحتى اللغة المتخصصة تشمل أيضاً مستويات متباينة) وإما ذات صبغة منطقية يمكن أن ترصد عينة منها كما يأتي[25].

العلاقة	اللغة المنطلق منها	اللغة المستهدفة	الملاحظة
الاحتواء	Table Coffee	Table de Salon	يستوعب التعبير الفرنسي أشياء أخرى غير الطاولة: على نحو الكؤوس والملاعق والسكاكين.
السبب والأثر	تركز اللغة المنطلق منها على السبب(المنحنى Courbe)	في حين تركز اللغة المستهدفة على الأثر(لتوزيعdistribution)	المنحنى هو التجسيد الكرافي للانتشار
الجزء والكل	Electrophone الالكترفون	Pick-up (خلية القراءة)	قابلنا بين الجزء والكل. فالكلمة الإنجليزية (خلية القراءة) لا تمثل إلا جزءاً مما يدل عليه المصطلح الفرنسي(الالكتروفون).
المجرد والملموس	Associates States يدل المصطلح على ما هو مجرد	Etats Associés في حين ما يقابله يدل على ما هو ملموس	الولايات المشتركة (ملموس) يمكن أن تقابل ب" الاتحادي الفيدرالي التعادلي(مجرد).

من خلال هذه الأمثلة يتضح مدى صعوبة إيجاد المقابلات على نحو يحقق " الآثار المتجانسة في ذهن القارئ إن على المستوى السيميائي والتركيبي أو على المستوى الأسلوبي والعروضي والصواتي الرمزي وحتى فيما يخص الأثار العاطفية التي ينزع إليها النص الأصلي"[26]وهذا ما يقتضي التفاوض بحثاً على المقابلات المناسبة التي يمكن أن تفي بالخصوصيات والإيحاءات المحلية. وفي هذا السياق يمكن أن نقابل عبارة (Coffee table) بعبارة مماثلة (Table de café)، ونقابل صيغة (Associates States) بصيغة مماثلة(Etats Associés).

4- أضحى الاعتماد على التوثيق ضروريا لكونه يشكل. "المادة الخام للبحوث المصطلحية"[27]. فهو يساعد المختص في المصطلحات والمترجم على حد سواء على الإلمام بتاريخ المصطلح واستعمالاته في مجالات وسياقات معينة. وفي هذا الصدد هناك من يدعو إلى استحداث مركز للتوثيق المصطلحي حرصاً على جرد المصطلحات وتحديدها وتدقيقها ، وتطلعاً إلى توحيد ما يقابلها في اللغة العربية، وتعزيز العمل الجماعي البناء. وفي غياب مثل هذه المؤسسات تظل كثير من الأعمال مؤجلة؛ ومن ضمنها إعداد البطاقة المصطلحية (تصنيف ما أنجز من

أبحاث مصطلحية دقيقة أو موضوعاتية)، وإعداد المعاجم المختصة وترجمة المناسب منها إلى اللغة العربية، وتنظيم دورات تدريبية ومحترفات خاصة للنهوض بالدراسات المصطلحية والمشاريع الترجمية، وإنشاء بنيات لسن قوانين تعنى بتعيير المصطلحات وتوحيدها، والحرص على تداولها بطريقة سليمة وسلسة.

العربية والفرنسية وداخل اللغة العربية نفسها. وليس الغرض منها التدليل على الأصوب والأفيد، بل السعي إلى استحداث بنيات مؤسسية (جمعوية وجامعية وحكومية) لتدقيق المصطلحات وتوحيدها رفعاً للبس، وتفاديا للتشويش على المتلقي، وسعياً إلى توحيد الجهود للنهوض بالمشاريع والبحوث السيميائية.

2- نورد- في الجدول أسفله- عينة من التقابلات المصطلحية بين اللغتين

المصطلح الفرنسي	مقابله عند سعيد بنكراد	مقابله عند غيره
Anthropomorphe	مؤنسنة	مشخصة
Aspect	جهة	وِجهة
Aspectualisation	توجهة	توجهة
Conjonction	الاتصال	الوصل
Débrayage	الفصل	الانفصال
Disjonction	الانفصال	الفصل
Dysphorique	طالح	محزن/ مقلق
Embrayage	الوصل	الاتصال
Euphorique	صالح	مبهج/ مفرح
Extéroceptif	الاستنباه الخارجي	الإحساس الخارجي
Hyperactivité	النشاط المضاعف	النشاط المفرط
Idiolecte	نمط فردي	لغة فردية
Intéroceptif	الاستنباه الجواني	الإحساس الداخلي
Jonction	لحام	الربط
Modal	كيفي	جهي

Modalisation	تكييف	الإيجاه
Modalisé	مكيفة	موجهة
Modalité	الكيفية	الجهة
Moralisation	التخليق	التقويم (الحكم) الأخلاقي
Pathétique	باتيمي (دور)	استهوائي (دور) (ما يتعلق بالعينة الاستهوائية .(Pahème
Sème	معنم	مقوم
Simulacre(s)	تصاور ج تصاورات	الشبيه/ المصطنع ج أشباه/ مصطنعات.
Sociolecte	نمط اجتماعي	لغة اجتماعية
Valence	النظير	المكافئ

خاتمة

اعتمدت على كتاب مترجم بعناية فائقة بحرص صاحبه الدكتور سعيد بنكراد على أداء المعنى المناسب بلغة عربية سلسلة، وسعيد أيضاً إلى بيان مواطن قوته من جهة وإلى إثارة جملة من القضايا الترجمية التي تهم المصطلح أساساً من جهة ثانية. وهذا ما يتطلب في نظري تضافر الجهود العلمية، وتعزيز العمل الجماعي البناء لتوحيد المصطلحات والإجماع عليها ما أمكن لتيسير تداولها واستخدامها، وتفادي معاكسة المعنى بنقل معلومات مغلوطة أو تحريفها.

حرصت فيما تقدم أن أعتمد على مترجم وناقد مختص في السيميائيات وملم بمجالاتها الفكرية والنقدية والمصطلحية. وتفاديت كثيرا من الوسائط المشوشة (وفي مقدمتها ما ينشره المدعو جميل الحمداوي وأمثاله) التي لا تستحق أن تقرأ وتناقش أو تُقوَّم لرداءتها وتطاولها على الميدان وسوء فهمها للأصول وتأثيرها السلبي على الثقافة العربية عامة وعلى الشباب خاصة. وما يؤسف له أن هذه البضاعة الفاسدة يقبل عليها الطلبة الباحثون لقلة تجربتهم وزادهم، وقصر نظرهم.

الهوامش:

(1) - Hénault (Anne) , *Pouvoir comme passion* , PUF , 1994 ،
- Greimas (A.J) , " De la colère " in *Du sens II* , Seuil , 1983 ,pp. 255/ 245.
-Parret (H) , *Sémiotiques des passions* , Actes Sémiotiques , Bulletin II , N 9 ,1979.
-Parret (H) -*Eléments pour une typologie raisonnée des passions,* Actes Sémiotiques, Institut National de la langue française ,1982.
- Parret (H) " Pour une sémiotique du discours passionnel " dans *Proceding of the second international congress of the International Association of Semiotic Studies,* Vienne , 1979 .
- A. J. Greimas , « De la colère » *in Du sens II*, Seuil,1983 pp.245-255.
- A. J. Greimas ; « De la modalisation de l'être », *Du Sens II* op.cit., pp.93-102.*the International Association of Semiotic Studies,* Vienne , op.cit., p.1982
-Greimas (A.J) & Fontanilles (J) , *Sémiotique des passions Des états de choses aux états d'âme,* Seuil , 1991.

(2) - نذكر منها على وجه الخصوص:
-.Fontanille et C.Zilberb, *Tension et signification* ,Mardaga, 1998،
- *Emotion et Discours L'usage des passions dans la langue*, sous la direction de Michael Rinn (ouvrage collectif) , Presses Universitaires de Rennes ,2008.
- Jaques Fonatanille, *Corps et sens*, PUF,2011.

(3) - ومن ضمنها :
- Jaques Fontanille , « Passions et émotions » in *Sémiotique et littérature*, Essais de méthode , PUF,1999, pp.63-90.
-Jaques Fontanille, « Le schéma des passions » in *Portée* vo21,n°1,1993.
-Marcello Castellana , *La peur et l'invisible* Dante Alighieri Divina Commedia, Inferno,I, Nouveaux actes sémiotiques n°57, PULIM, Université de Limoges,1998.

(4) - ألجيرداس جوليان كريماص وجاك فونتاني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالة النفس، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2010.

(5) - محمد الداهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، در النشر رؤية، القاهرة، ط1، 2009

ومن ضمن هذه الدراسات : " سيميائية الأهواء"، و" تجليات الأهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة"، و"مظاهر البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف"، و"سيميائية التطويع".

(6) - كريماص وفونتاني ، **سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، م.سا ، ص. 236.

(7) - أدليت بمداخلة حوله في " عيد الكتاب" بتطوان، يوم الثلاثاء 7 يونيو 2011 بمناسبة إحراز صاحبه على جائزة المغرب صنف الترجمة. ونشرتها في **الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي**، العدد 2418، الجمعة 1 يوليو. 2001،

أحمد الفوحي، " سيميائيات الأهواء والترجمة العالمة"، مجلة **علامات**، العدد 41، 2014، ص-ص.9/3.

(8) - رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة محمد البكري، ط1، دار قرطبة للطباعة والنشر، 1986.

(9) - على نحو:

- فلاديمير بروب ، **مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية** ، ترجمة إبراهيم الخطيب ،الناشرون المتحدون ، الدار البيضاء ،المغرب ط1، 1986.

- تزفتان تودوروف، **نظرية المنهج الشكلاني، الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1981.
- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، ط1، 1986.

(10) - Joseph Courtès , *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, 1976.

(11) - GROUPE D'ENTREVERNES, *ANALYSE SEMIOTIQUE DES TEXTES. INTRODUCTION, THEORIE, PRATIQUE* , PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON 1979.

(12) - سعى كثير من الباحثين إلى إحياء فرضية وورف التي تقضي " بأن رؤيتنا للعالم تمليها علينا الكيفية التي تجعلنا نرى العالم بلغتنا". يجعل الإنجليز للأرانب عيوناً وردية في حين يجعل الفرنسيون لها عيوناً حمراء. وما يسمى في الفرنسية بالأسماك الحمراء(poissons rouges) يطلق عليه الإنجليز الأسماك الذهبية(goldfish) . ينظر، روبير لاروز، نظريات الترجمة في العصر الحديث، ترجمة ودراسة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2009، ص85. إن ترجمة عبارة (أحذية بنية Brown shoes) لا تتمثل في اللون ، بل هي مشكلة حضارية. فالإنجليز يطلقونها على الأحذية المدينية غير المغبرة (أي غير سوداء) أيا كان لونها الأصلي. لا يقوم هذا التصنيف على أساس اللون وإنما على أساس الرمزية الاجتماعية. ينظر المرجع نفسه ص89.

(13) - المرجع نفسه، ص.90.

(14) - ينظر المرجع نفسه، ص. 132.

(15) - المرجع نفسه، ص. 176.

(16) - اختزل ستاينر العملية التأويلية في الأطوار الأربعة المذكورة. المرجع نفسه، ص.219- 221.

(17) - أحيل هنا إلى حوار الصم والبكم الذي طبع مناظرة " السيميائية والتداولية" التي نظمت برحاب جامعة بربنيان (معهد علوم التواصل والتربية) من 17 إلى 19 نونبر 1983. وقد ترجمنا كتيب" أعمال سيميائية" الموسوم ب " التداولية والسيميائية" لإريك لوندفسكي وأ.ج. كريمصا في مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الجزء 33، 1999، ص- ص300- 318

(18) - روبير لاروز، نظريات الترجمة في العصر الحديث، ترجمة ودراسة عبد الرحيم حزل ، م.سا ص.221.

(19) - تكون استحالة المقايسة (L'incommensurabilité) بين نظامين لغويين في حال أن كل واحد منهما يُقطِّعُ العالمَ على طريقته الخاصة (رؤيته للعالم). انظر

Umberto Eco, *Dire presque la même chose Expérience de traduction*, traduction de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset ,Paris,2003, pp.42-51

-(20) . : فيما يخص العبارة المسكوكة باللغة الإنجليزية والاستشهاد. ينظر:

Umberto Eco, *Dire presque la même chose Expérience de traduction*, op.cit., p.8.

(21) - المرجع نفسه، ص.35.

(22) - المرجع نفسه، ص.99.

(23) انظر:

Robert Dubuc, *Manuel critique de terminologie*, Conseil international de la langue française - CILF 1980, pp.14-16

(24) - المرجع نفسه، ص.17.

(25) - نعيد صياغة المعلومات في شكل جدول. انظر المرجع نفسه ،ص.39.

(26) - Umberto Eco, *Dire presque la même chose Expérience de traduction*, op.cit., p.16

(27) - Robert Dubuc, *Manuel pratique de terminologie, op.cit.,* p.87.

من سلطة الإيقاع إلى رحاب التخييل

اسهامات القرطاجني في تحوّلات الشّعرية العربية القديمة

أ.د. محمد زيوش
جامعة علي الونيسي – البليدة2 – (الجزائر)

الملخص:

استغرق التأسيس النقدي للشّعرية العربية مشرقاً زهاء القرنين، فكان الانتقال من مقاييس الشّاعرية التي هي خاصة بالمُبدع إلى مقاييس الشّعرية الخاصة بالنص ودواخله، فكانت تلك اللحظات الأولى التي عرفت فيها الشّعرية العربية ميلاداً عسيراً لمتن نقديّ، نتيجة انتقال النصّ من الشفاهية وجمالياتها إلى الكتابية وجمالياتها، والانتقال من عمود الشّعر الذي اكتسى قدسية نتيجة القراءة بالمماثلة إلى نظرية البديع، لمّا سعى النقاد إلى ضمّ بعض عناصرها إلى الشّعرية العربية انطلاقاً من رؤيتهم للعالم بعيداً عن كلّ المؤثرات اليونانية، فكان أن بسط الإيقاع بنوعيه (عمود الشّعر، البديع) سلطته على الإبداع، وكرّس النّقاد هذا الفهم منذ حدّ قدامة حدّ الشّعر، فتدهورت الممارسة الأدبية نتيجة التضييق على شعراء الحداثة العباسية، فكانت الضائقة الإبداعية الجديدة تبحث عن من يؤازرها نقديا، وحاول ابن سينا التأسيس للشّعرية العربية من جديد بعيدا عن حدّ قدامة، لكنها بقيت مجردة فكرة حتى جاء القرطاجني في زمن أضحت فيه الممارسة الإبداعية في أدنى مستوياتها، فعمل على تحقيق ما عجز عن تحقيقه الفلاسفة من قبله، وهو الذي أحاط بالشعريتين العربية واليونانية،

وحاول التأسيس لشعرية عربية جديدة تنهل من هذه وتلك، وعن وعي بما للإبداع العربي من خصوصية وتنوع مقارنة بنظيره اليوناني، فعمل على نقل كمون الشعرية من الإيقاع (النظم) إلى رحاب التخيّل، فكان أن ركّز جهده التأسيسي لمكامن الشّعرية على التخيّل سواء عند الشاعر وهو يحوّل الرسالة البصرية إلى رسالة لغوية موظفاً طاقاته اللّغوية واضعاً في حسبانه أثر شعره على متلق ضمني، والذي بدوره ستحفّزه تلك الطاقات اللّغوية وتعطيه القدرة بحسب كفاءته اللّغوية على إعادة

تحويل الرسالة اللغوية إلى رسالة بصرية عن طريق عملية التخيّل لما يسعى إلى إعادة إنتاج تصورات الشاعر وبلوغ مراميه.

المقال:

مثّل الشعر الجاهلي، وبخاصة المعلقات، وأشعار أوائل الشعراء مشروعاً يتطلّع نحو **"مستقبل ما، أو نحو بُعدٍ ما، وهذا البعد الذي تخلقه المعلّقة يشبه فجراً تتكشّف، في ضوئه، أشياءُ الذّات وأشياءُ التاريخ"**[1]، ولم يتأتَ هذا للعرب إلاّ مع بداية من القرن الثاني الميلادي على أكثر تقدير كما سجلته لنا كتب التاريخ الأدبي القديمة[2]، ويعزى ذلك للحركية الفكرية التي عرفها العرب جراء الصراع بين سكونية الوعي الجمعي القائم على اختزال الذات الإنسانية إلى مجرد ذات مقاتلة ومتماهية في القبيلة، وحركية الوعي الفردي القائمة على الإبداع وحرية التفكير، والذي حركته هجرة اليمانيين الذين عُرِفُوا بحضارتهم المتقدّمة، والقائمة- كأيّ حضارة في العالم - على حرية التفكير[3]، ولما كانت البيئة العربية غير مسعفة إيكولوجياً، سادها القلق وعدم الاستقرار،و الترحال الدئم من أجل الحياة مقارنة ببيئات أمم أخرى مَوْضَعَتْ وَعْيَهَا الحضاري في العمارة، والنحت، وفنون أخرى...، فكانت اللغة هي الاكتشاف الواعي حيث قام الإنسان /الشاعر بتحويل الوسائل الانزياحية للّغة من وعيها السكوني إلى وعيّ دينامي لمّا حاول تجاوز الواقع والتاريخ الذي اختزله كذات متفردة إلى مجرد دورة زمنية آيلة إلى الزوال والنسيان والفناء، ولمّا كان الوعيّ الشعري تغييرًا وعبورًا من حال وعيّ إلى حال أخرى، كان طبيعياً أن تكون اللّغة كذلك عبوراً من حال إلى حال أخرى، أن تكون تغييرا منتظما داخل النسق الآنيّ ذاته لميلاد اللحظة الشعرية، ذاك أنّ الزمن التاريخي مستمر بسكونيته التي تسود وعي القبائل العربية، وهو في حدّ ذاته (أي التاريخ) إلاّ تطوّر لهذا الحاضر السكوني في سياق مستمر تكون فيه الأحداث التي يُختزل إليها مجرد لحظات تشكّل الحواضر المتعددة، ومنها الحواضر اللغوية [4]، هكذا يصبح الوجود بالفهم الشعريّ غير قابل للاختزال إلى مجرد وظيفة اجتماعية آنية، والنصّ إلى مجرد وظيفة تواصلية آنية ، بل سيتحوّل إلى ظاهرة جمالية متفردة، تفرض نفسها على العالم، فتنتفي سمة الانفصال بين النص والوعي نتيجة تحوّل النص إلى منفى لهذا الوعي بالقيّم الإنسانية التي تعرضت للانتهاك العابر إلى حضور داخل القصيدة/النصّ التي تؤسس له في الوقت الذي يغيّبه الواقع، فيتحوّل النصّ إلى نوع من الإزاحة بنفيه لهذا الواقع، وتحويل الوعيّ إلى نوع من التمثيل ، تمثيل الذي يتطلب نوعاً من الوسائل اللغوية التي تحوّله(الوعيّ) إلى نوع من السحر حيث تنتقل الصورة من مستواها العادي إلى

مستوى شعري لمّا يستطيع الشاعر توجيه وظيفة الصورة من مجرد وسيلة إفهام لدى المتلقي إلى وظيفة إثارة المثيرات الوجدانية عن طريق الابتعاد عن القوانين المعجمية للغة بجمودها ومحايدتها، وبرودة إثارتها، فتغدو الصورة الشعرية بهذا الفهم مظهراً من مظاهر تجلي الصراع القائم بين الوعي الحركي والوعي السكوني، لأنّها هي في حدّ ذاتها نتاج خرق للماهية الاجتماعية للغة، وإعادة بناء لها في الوقت ذاته، إنّها نتاج توتر العلاقة الدلالية المطابقة بسلبيتها وإيجابية الدلالة الإيحائية على مستوى البناء اللغوي للصورة الشعرية، فاللّغة الشاعرة بهذا المعنى ليست "**ليس لغة جميلة، لكنه[ا] لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر، ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى.**"[5]، وسيغدو بهذا الفعل دور القصيدة هو حماية الإنسانية من النسيان، والاختزال الذي يصادر الوعي الحركي تحت وطأة تقاليد الوعي السكونيّ، فينتقل المتلقي من الاهتمام بالعمل الأدبي من كونه مجرد تواصل إلى الاهتمام به كبناء له وعيه اللّغويّ الحركيّ، وعلى الرغم من أنّه فعل اجتماعي بامتياز، يستند من داخله إلى سلطة التاريخ والمجتمع، فإنّه سيقع في مساحة الاختلاف بين الاجتماعيّ بوعيه السكونيّ، والفرديّ بوعيه الحركيّ، ويصبح الشكل الفني شكل الشعور بالحياة كما تقول سوزان لانجر[6]

وعلى الرغم من ذلك حاز الشّعر في بداياته على قيّم سلبية في الوعي الجمعي حتى أضحى ضرباً من السحر، والرجم بالغيب، والجنون، وأصبح الشاعر في وعيها مصدر خطر داهم على كيانها، حيث قيّمه في عرف القبيلة مناقضة للقيم والنظم التي تحيا بها، غير أنّ الشّاعر سيتحوّل في نظر المجتمع بفعل الزمن والدعوة إلى الحوارية المستمرة التي تتأسس عليها جلّ القصائد الجاهلية، إلى رجل فطن، وسيحتل موقعه على الأقل في تلك المسافات التي تفصل الإنسان عن نفسه في لحظتها الحيوانية، وعن العالم الذي كاد يقترب من الانهيار الخلقيّ.

لقد اكتشف المتلقي الجاهلي بطبعه، أنّ لغة القصيدة ليست عاديَة، من حيث تفوقها بقوة الوقع على النفس، والقدرة على تحريكها، و إنّ لهذا النوع من الكلام في نظر العربي فاعلية أكثر من الفعل ذاته؛ لأن به كانت تدفع: "**العظائم، وتسلّ به السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الألباب لما يشتمل من دقيق اللفظ ولطيف المعنى**"[7]، وكان هذا الإحساس بالتفاضل في الكلام، قد حمل بعض الناس (النقاد) لجعله موضوعاً لتأملاتهم، وخصّوه بمصطلحات خاصة، وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ الوعي بالوظيفة الشعرية كان أوّل مظهر من مظاهر الوعي اللغوي، والتأمل في اللغة لذاتها، وهو ما جعل أسلافنا القدامى يُنْزِلُونَ هذا المستوى من الكلام

منزلةً متميزةً، فحافظوا عليه، وتناقلوه، وأضافوا إليه، وهذّبوه، وأنزلوه منزلة راقية، من حياتهم الذهنية، والوجدانية، ودفع هذا الإحساس بأسلافنا إلى رواية الشعر، وجمعه، والتدبّر فيه، يقول تودوروف: "**إنّ نشأة البلاغة كمبحث قائم الذات هي أول شهادة على التأمل في اللغة في الموروث اللغوي.**"(8)

وأطرب الشّعر العرب لزمن طويل، فطربت به الأنفس العربية وتقبلته بأريحية حتى أصبح ديوانهم ومنتهى علمهم ولمكانته العليا التي جعلت العرب تحتفي بصاحبه وترى فيه الفطنة ودرع القبيلة، واستمر معين الشعر العربي متقداً تجوب الآفاق قصائده، مشرقاً ومغرباً من الأطراف الشرقية لآسيا إلى الأطراف الشمالية لإسبانيا وفرنسا، وذلك لما غدا النصّ بعد أن سما ظاهرة جمالية متفردة، تفرض نفسها على العالم، فكان ذاك التأثر والتقبل الفريد للشّعوب التي وصلتها الفتوحات الإسلامية فأنجبت الآداب الشرقية والغربية درراً شعرية على شاكلة الشعر العربي يطول ذكرها في هذا المقام، وفيها ألفت كتب كثيرة، وواكب هذا الإبداع حركة نقدية دؤوبة منذ العصر الجاهلي وصلتنا نتف منها، وحفظتها لنا كتب الأدب والنقد والأخبار، منها ما خصّ القصيدة مجملة من استحسان العرب وإجماعهم على قصيدة واحدة مثل مذهبة عنترة، أو إجماعهم على قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكوريّ، فكانت تلك الألقاب التي أطلقوها على القصائد تمثل حسّهم الجمالي وتعبّر عن ضائقة نقدية عاجزة عن تفسير الظاهرة الأدبية والعوامل الكامنة وراء تلك الجمالية، التي تختص بها بعض القصائد، فكانت لنا ألقاب كثيرة تعبّر عن وعيّ نقدي يعي الظاهرة ولا يستطيع تفسيرها مثل المعلّقة، والمذهبة، والآبدة، والبتّارة، وسمط الدهر..وكذا أطلقوا ألقاباً على الشعراء تبين عن درجة الوعي النقدي بالشعرية في شكل تراتبي كقولهم بأنّ الشعراء أربعة: خنذيذ، وشاعر، وشويعر، وشعرور(9)، وربما الطبيعة التواصلية الشفهية ساهمت بشكل كبير على بقاء التفكير النقدي شفوياً بخلاف الشعر الذي استطاع أن ينتقل إلى الكتابية،(10)فكان أن تجلت طبيعة هذا التفكير في تلك النظرات الجزئية المرتبطة غالباً بالتأثّر المباشر أثناء عملية الإنشاد، فيلحظ المتلقي عيوبا جزئية مثل عيب في المعنى أو في اللفظ أو في صورة من الصورّ الشعرية أو تميّزا إيقاعيا، ومن هذا القبيل صور كثيرة أوردتها لنا كتب القدماء، ومؤدى هذا الكلام أنّ التلقي الأني المرتبط بالإنشاد كان لا يسمح بإدراك عقليّ متأن، حيث فاعلية الحسّ أقوى من فاعليّة التأمل، ولنا في ذلك مَثَلُ حكومة أم جنب التي انتصرت لي علقمة الفحل في صورة له وافقت العرف العربي على صورة شعرية شاعرية في ذاتها بنيت

على المخالفة[11]، وتواصل هذا النقد في العصر الإسلامي بإخضاع الموقف الجمالي للموقف الديني، واستمرّ في العصر الأموي على النمط نفسه، بعيداً عن تعليل الظاهرة الأدبية تعليلاً داخلياً، حيث ظل تفسير وتعليل الجميل الأدبي مرتبطاً بما هو خارج النّص ابتداء بالمحدد الماورائي والمحدد الدّموي والمحدد العرقي والمحدد الخُلُقي والمحدّد الذكوري،[12] وهي محددات لصيقة بالشّاعر، وليس بالنص، قائمة خارجه، ومشتقة من سُلّم القيم القبلية، والدينية، وهو ما دفع بالنقاد إلى البحث عن علم يختص بدراسة الظاهرة الأدبية بعيداً عن هذه المحددات، اللصيقة بالشاعر، وليس بالنص، وبخاصة لما أيقنوا أنّ الإثارة متولدة عن الوظيفة الشعرية، وليس عن القول بما يحتويه من أفكار ومعاني، فكان الانتقال من مقاييس الشاعرية التي هي خاصة بالمُبدع إلى مقاييس الشعرية الخاصة بالنص ودواخله، وهي اللحظات الأولى التي عرفت فيها الشعرية العربية ميلاداً عسيراً لمتن نقديّ، نتيجة انتقال النصّ الإبداعي من الشفاهية وجمالياتها إلى الكتابية وجمالياتها، والانتقال من عمود الشّعر الذي اكتسى قدسية نتيجة القراءة بالمماثلة إلى نظرية البديع لمّا سعى النقاد إلى ضمّ بعض عناصرها إلى الشّعرية العربية انطلاقاً من رؤيتهم للعالم بعيداً عن كلّ المؤثرات اليونانية، واستغرق هذا التأسيس النقدي للشعرية العربية مشرقا زهاء القرنين(القرن الثالث والرابع الهجريين)، غير أنّ الشّعر/النظم بنوعيه (عمود الشّعر، البديع) بسط سلطته على الإبداع، وكرّس النّقاد هذا الفهم منذ حدّ قدامة حدّ الشّعر[13]، فتدهورت الممارسة الأدبية نتيجة التضييق على شعراء الحداثة العباسية، فكانت الضائقة الإبداعية الجديدة تبحث عن من يؤازرها نقدياً، غير أنّ انتقال مصطلح (الحداثة)، ولو مجازيا من المعجم الديني، إلى المعجم النقدي كان له الأثر السلبي عند غالبية النقاد، ذاك أن استعارة علماء اللغة للمصطلح من علماء التشريع الإسلامي لم يكن نقلا فارغا، بل كان محملا بدلالته الدينية، فأصبح الخروج عن الشعر الجاهلي وتقاليده، يماثل حكم الخروج عن الثوابت والأخلاق الدينية، حتى أضحى المُحْدَثُ من الشّعر كالبدعة، التي يعدها الفقهاء ضلالة، كما عملت المؤسسة السياسية على ترسيخ هذا الفكر المحافظ على القديم، والرافض للجديد حفاظاً على مصالحها، واستقرارها، لأنها كانت ترى فيه منظومة من المنظومات الفكرية، المثبتة لوجودها في الحكم، بينما اعتبرت فكرة التجديد مهددة لاستقرار كيانها، وهي بمثابة انحراف، ومروق: **"كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجا على ثقافة الخلافة، ونفياً للقديم النموذجي"**[14]، وهذا يجرنا إلى القول أن النصوص الشعرية، لم تعد هدفاً

في حدّ ذاتها لمسعى الشعرية، منها تخرّج قوانينها الكلية، وإنما تحولت إلى وسيلة، من خلاله ترى الشعرية نفسها كبنية متعالية، ويبدو ظاهرياً أن هذا الفهم للبنية لم يسعف النقاد في إيجاد حلّ حاسم يجيب عن التساؤلات الخطيرة، التي واجهتها كرفض المقدمة الخمرية، والخروج عن الدين، والإغراب، فكانت أول هذه المشكلات هي انغلاق البنية (المتعالية) على نفسها، مما جعلها كياناً ميتافزقياً مفارقاً، لا علاقة له بالزمان والمكان، عند أغلب النقاد وبخاصة نقاد ما بعد القرن الرابع الهجري، حيث أصبح النقد محدود القيمة والجهد، ولم يستطع أن يغامر بحثا عن مكامن الشعرية خارج إطار عمود الشّعر ونظرية البديع، فعمل النقاد على التأليف في تقعيد العملية الإبداعية في كتب البلاغة وما شاكلها في شكل قوانين تحدّ من القدرات الإبداعية، وتطالب المبدعين النسج على المنوال، وتم التركيز على بنية العمل الأدبي، وعلى علاقاتها مع البنى السابقة لها فدخل مبحث السرقات الأدبية، ضمن مباحث الشعرية العربية، وبذلك تكون الشعرية، قد انتقلت من البحث عن الجميل الأدبي إلى البحث عن ماهيتها كبنية كلية متعالية، ذات خصائص عامة، تكتشف بدراسة العمل الأدبي، الذي تقترن به، لترى من داخله ما هو وراءه، وأدى هذا إلى ظهور نوع من الحرج النقدي، خاصة وأن مجال الإبداع قد ضيق على المحدثين، لأن السير على المنوال لا يؤول في نهاية المطاف إلى نتائج مرضية ما دامت هذه التقاليد الفنية (عمود الشّعر) مستقاة من القصيدة الجاهلية والإسلامية، وهذا يعني أن بلوغ غاية الجودة والحسن أمر مستحيل مادام القدماء قد أتوا بالمثل الأعلى في قصائدهم، وابن طباطبا العلوي واحد من الذين بدا عليهم هذا التحرّج، من خلال قوله: "**والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولائك ولا يُربى عليها، لم يُتَلَقَّ بالقبول، وكان المطروح المملول.**"[15] وإلى جانب هذا التراجع في الإبداع الشعري نتيجة التضييق النقدي أسهم تراجع النفوذ العربي الإسلامي أمام مدّ كل من المغول والحملات الصليبية في تراجع الأمة العربية الإسلامية حضاريا، ونتج عنه تراجع في قيّم الناس وطبائعهم، وانتشر الجهل، وأغلق باب العقل وفتح باب النقل الذي لم يطل فقط العلوم الشرعية بل امتد للعلوم الدنيوية، وأمام هذه المحنة سيشهد المغرب الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين حركة نقدية متميّزة، ذات طابع تنظريّ بلاغي فلسفي، مثلها ابن رشد، وابن باجة وابن طفيل، وابن حزم، وحازم القرطاجني ، وابن البناء العدديّ، وابن خلدون، وأبو المطرف أحمد بن عميرة

المخـــوزمي، وأبـــو محمـــد القاســـم السجلماسـي، وابـن عصفور الأشبيلي،[16] وأشـار غـير واحـد مـن النقـاد إلى أنّ هـذه المدرسـة حاولـت مقاربـة الشّعر مـن وجهـة فلسفية ومنطقية، فمحمد مفتاح مثلاً كان يـرى بأنّـه لم يبـق خافيـاً علـى المهـتمين أنّ هنـاك مدرسـة **"أندلسـية مغربيـة فلسـفية تتجلى في ابن رشد وتلامذته، على أنّ هذه المدرسـة لهـا خصـائص تشـترك فيهـا مـع المدارس الفلسفية المشرقية، ولها مميزات خاصـة بهـا فرضـها المحـيط الجغـرافي والصيرورة التاريخية والمجتمعية"**[17] وتُفْصِحُ مصـنفاتهم علـى إحاطـة واسـعة وتمكّـن عميـق مـن الثقافـة العربيـة وأدواتهـا، وفهـم عميـق لكتابـات أرسـطو، وتميّـزت هـذه الكتابات بعمق الرؤية وشمولية المنهج[18]، ولعـل المغاربـة في ظـل تلـك الظـروف والمحنـة الـتي واجهـت الإبـداع مـن قبـل، ومحاولـة الفرابـي وابـن سـينا البائسـتين للتأسـيس للشـعرية العربيـة مـن جديـد بعيـداً عـن حـدّ قدامة بن جعفر الذي حدّ فيه ماهيـة الشّعر بنـاء علـى اللفـظ والـوزن والقافيـة والمعنـى، والـذي زاد فيـه ابـن المعتـز أسـاليب البـديع، وقـد يكـون سـبب ذلـك هـو اعتمـادهم علـى أقسـام العبـارة الـتي بهـا كـان أدبهـم أسـاس هـذا الحـدّ، لأنّ في تصـورهم الفاصـل بـين الشـعر والنثـر فاصـل فنيّ بنـائي، مادامـت المضامين مشتركة بينهمـا وهـو مـا يؤكـده ابن وهب، يقول: **"واعلم أنّ سائر العبارة في كلام العرب إمّا أن يكون منظوماً، وإمّا أن يكـون منثـوراً، والمنظـوم هـو الشّـعر، والمنثور هـو الكـلام"**[19] وهـو الفهـم الـذي سـاد حتـى عنـد المتـأخرين مـن النقـاد والبلاغـيين في التأسـيس للشـعرية العربيـة القديمة من مثل ابن رشيق إذ يقول: **"كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور"**[20]

وهـذا التقسـيم الثـنائي القـائم علـى الـنظم لتحديـد ماهيـة الشّـعر العربـي أدخـل النقـاد في دوامـة فارغـة لوضـع حـدّ للشّـعر، والـذي لم يتجـاوز حـدّ قدامـة الـذي تداولتـه جل كتب المتأخرين مكتفية بحدي الـوزن والقافية حتى **"ران على قلوب شعراء المشرق المتـأخرين [وأعمـى] بصـائرهم عـن حقيقـة الشعر منذ مئتي سنة . فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهـب مـذاهبهم في تأصيل مبـادئ الكـلام وإحكـام وضعه وانتقـاء مـوادّه الـتي يجـب نحته منها.فخرجوا بذلك من مَهْيَع الشعر ، ودخلوا في محض التكلّم . هذا على كثرة المبـدعين المتقـدّمين في الرّعيـل الأوّل مـن قـدمائهم والحلبـة السّـابقة زمانـاً وإحسـاناً مـنهم"**[21]، وزيـادة علـى هـذه الضـائقة الإبداعيـة، والـتي نـزل معهـا مسـتوى الشـعر إبـداعاً وتلقيـاً حتـى أصـبح تقبّـل الشـعر نقيصة وسفاهة وهان أمره بين الناس بسبب **"...عجمة ألسنتهم واختلال طباعهم ؛ فغابت عـنهم أسـرار الكـلام وبدائعه ... "**[22]،وفسـد الـذوق الفنيّ حتـى أنّ الـذي أصـابها مـن الفسـاد- كمـا يقـول حـازم القرطـاجني- هـو أضـعاف مـا أصـاب

الألسنة من اللّحن فأصبحت هذه الأذواق الفنية "**تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام**"[23] وهي أسباب كافية جعلت حازم القرطاجني يعلن عن تسخير نفسه للمشروع الذي بدأه الفرابي وابن سينا ولم ينهياه على الرغم من علمه بأنّ:"**استقصاء القول في هذه الصناعة مُحوج إلى إطالة تتخوّن أزمنة الناظر**"[24] وذلك بسبب عسر استقصائها كما يقول، ولخدمة هذا المشروع سيعكف على قراءة دواوين قدماء الشعراء ليس لأنّ شعرهم يمثّل الشّعر السامي وليس لأنّ فحول الشّعراء هم قدوة الشّعر، ولكن لأنّ شعرهم يكشف عن ماهية الشّعر، ماهية تخفّت وراء الإيقاع حتى أضحى رمزاً للشّعر حين غاب الرّمز الذي هو أصلاً بعض من ماهية الشعر، لذا سيسعى حازم إلى تحديد مفهوم الشّعر انطلاقاً من ماهيته، حيث لاحظ أثناء معاودة قراءة دواوين القدماء أنّ الطابع الفارق بين النثر والشّعر هو لغوي، وغير كامن لا في المادة الصوتية ولا في المادة الإديولوجية، بل هو كامن في ذلك النمط الخاص من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى بفضل الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجّلة ضمن بنيتها، فيغدو الشّعر انزياحاً وانحرافاً عن المعيار الذي هو قانون اللّغة، وهو انزياح غير فوضويّ، بل يحكمه قانون مختلف عن المألوف. وإذا كان الانزياح "**يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنّه لا يقف عند هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية**"[25]، والملاحظ أنّ حازم القرطاجني استخلص من قراءاته أنّ المعاني الشّعرية غير المعاني الخطابية في محاولة منه لتجاوز معظلة التحديد الماهوي للشّعر المبنيّ على الوزن والقافية في عرف المتأخرين من الشعراء والنقاد، حيث يجعل مقوّم التخييل خاص بالشّعر مقابل الإقناع كمقوّم خاص بالخطابة، يقول:"**قد تقدم الكلام في أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان ذلك على جهة الإسماع في الموضع بعد الموضع وإنما صاغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تقوم به الأخرى لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إكمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه**"[26]، ولمّا كان مقصد الصناعتين (الشّعرية والنثرية) واحداً وهو التأثير في المتلقي، كانت الوسائل كلّ منها مختلفة، فوسائل الشّعر هي:"**حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب .فان الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوي انفعالها وتأثّرها**"[27].ولأنّ غاية الشّاعر التأثير في

المتلقي بفضل الإغراب والتعجيب اللذين يوطدان المفاجأة للمتلقي **"أشبه بالإستراتيجية والخطة المحكمة، يرسمها المبدع بداءة قبل القول وخلاله، تروم أخذ المتلقي والمقول له بالاعتبار الأول؛ لذا هذه الخطة تتوسل بالأساليب الفنية كلّها من أجل الإيقاع به في شباكها، ودفعه للانقباض أو الانبساط والميل أو النفور والطلب أو الهرب. وإذا تمت استراتيجية الإيقاع بالمتلقي لحازم من خلال التمويه والإيهام، أناطها بالإبداع والتعجيب، ليدفع بالتأثير إلى مداه الأقصى لتحقيق الإثارة و الهزة."**[28] ولمّا كان الإغراب والتعجيب يستدعيان في المتلقي التأمل الجمالي في حين أنّ المألوف لا يفعل ذلك لأنّ الانتهاك والتغريب الذي يعتري اللغة **"أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توترا يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص"**[29] لهذا ركّز القرطاجني على الوظيفة التأثيرية للنصّ الشّعري، والذي لا يكون شعريا إلاّ متى كانت غايته عدم تصوير الواقع تصويراً واقعياً يصور الحياة في صورتها العادية المألوفة، إنما لمّا يخرج عن هذا الإطار إلى شكل جديد مبدع يحرص على التميّز والخروج عن المألوف والعادة، ولا يتحقق ذلك له إلاّ متى نقل اللّغة وحوّلها وأعاد تشخيصها بعد أن ينتزعها من اعتباطيتها ومواضعتها الاجتماعية المؤلوفة، ولأنّ الشّعر لا يعمل عمله مباشرة في الحواس كالرسم والموسيقى..وإنّما يفعل فعله في المخيّلة لأنّه يؤثر بواسطة معنى الكلمات على القوى السفلى للروح التي هي الخيال بالأساس و**"لا تتم عملية الإدراك بشكل آلي، إنما ينقلب الإدراك إلى نوع من المتعة الجمالية، نتيجة الانزياحات اللّغوية...مما يجعل عملية إدراكها صعبة وممتعة"**[30] والإدراك المقصود ليس تلك الحالة السيكولوجية العادية المألوفة، وإنّما هي عنصر من عناصر الفن، والفن على حدّ تعبير فكتور شكلوفسكي لا يمكن وجوده خارجاً عن الإدراك، ولأنّ **"التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشّاعر من لطائف الكلام"**[31] فالواجب على المتلقي النظر إلى النصّ الأدبي بإدراك فنيّ مخالف للإدراك العادي المألوف، فالألفة تقتل الإبداع ولا ترى فيه غرابة ولا تعجيبا، ولأنّ الغريب والعجيب يستدعي من المتلقي إدراك جمالياته غير المألوفة وبخاصة في بنائه اللّغوي الذي يميّزه عن غيره من الكلام المألوف لأنّ اللغة المألوفة تحوّل الظاهرة إلى مفهوم، والمفهوم إلى صورة على نحو يظل معه المفهوم متضمناً في الصورة، ويكون بإمكاننا الإمساك به كلية والتّعبير عنه من خلالها، أمّا اللّغة الشّعرية فإنّها تحول الظاهرة إلى فكرة، والفكرة إلى صورة على نحو تظل معها الفكرة نشطة وحيّة باستمرار، وغير قابلة للإحاطة بها على

مستوى الصورة، أو التّعبير عنها وقولها حتى ولو تم نقلها إلى أي لغة من اللّغات، ويعزى السّبب في ذلك إلى أنّ في اللّغة المألوفة **"يكون المعنى قد اكتمل وانتهى ومات على نحو ما، أما في اللّغة الشّعرية فإنّه يظل نشطاً وحياً"**[32]، ولعلّ القرطاجني أدرك خاصية اللّغة المألوفة في استعمالاتنا اليومية، والتي هي خاصية انغلاق المعنى على دلالته المقصودة بخلاف اللّغة الشّعرية التي تتمايز دلالتها بالسيرورة غير القابلة للنفاد، والقادرة على التّعبير عما لا يمكن قوله في اللّغة المألوفة، لأنّها ببساطة لو كانت مكتملة وسليمة لما أمكن لبيت الشّعر أن يظهر إلى الوجود، ولمّا كان المتلقي عنصراً أساسياً في كل خطاب أدبي حيث يؤثر ويتأثر ويؤوّل فحوى الخطاب حين **"يبني في داخله الشيء الجمالي بنفسه من ثم فالبنى النصية وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص كلازمة في وعي القارئ، ونقل النص إلى القارئ على النحو غالبا ما يعزى السبب فيه إلى النص وحده، إلا أن أية عملية نقل ناجحة تتوقف على مدى قدرة النص على تنشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسي والتفعيل"**[33]، لذا يرى إيزر إنّ للعمل الأدبي قطبين، واحد فنيّ وآخر جمالي، فالفنيّى هو النصّ المؤلف والثاني هي عملية الإدراك التي يقوم بها المتلقي **"وبسبب هذه القطبية فان العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع عملية التحويل إلى شيء تدركه الحواس"**[34] ولأنّ المؤلف مدرك لهذا الأمر وضع في حسبانه متلقياً ضمنياً في ذهنه جذوره **"مزروعة بثبات في بنائيّة النّص"**[35]لأنّه يفرض وجوده بالقوّة في عمل المبدع وأفكاره كشرط أساسي لقيام عملية التلقي باعتباره شرطاً أساسياً، ولكن **"لا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي"**[36]وهي الحقيقة التي أدركها القرطاجني حين الحديث عن دور التخييل في هزّ النفس المتلقية واستمالتها حتى**"تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مخيل، فإنه قد يصدّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة لتخييل لا لتصديق فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ..."**[37]، هكذا يميّز حازم صراحة بين عمليتي المحاكاة والتخييل، فالقول الشّعري من حيث مضمونه قد يكون صادقاً أوغير الصادق، أمّا من حيث شكله (بنائه) يجب أن يكون مخيلاً على غير مثال وألفة حتى يحدث التعجيب والإغراب في النفس المتلقية، والتي تدرك بفضل حسّها الجمالي مواطن الشّعرية فتتصاع له النفس فتتبسط انبساطا لسماعه لأنّ عملية إثارة المتلقى**"تبدأ بالصّور المخيلّة التى تنطوى عليها القصيدة، والتى تنطوى - هى ذاتها - على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية**

وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة فيتم الربط - إلى مستوى اللاّوعي من المتلقي - بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإبهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً"(38) بخلاف الشّعر المسرحي اليوناني والمحاكاة الأرسطية حيث مخيلة المتلقي معطلة تتلقى شعراً بمصاحبات تمثيلية قد تثير فيها الشفقة وتطهرها بعيدا عن إعمال المخيّلة لإعادة بناء الشفرة اللغوية إلى شفرة بصرية من جديد، حيث يغدو دور المتلقي دوراً فعالاً في العملية الإبداعية مما يجعل الدلالة الشعرية منفتحة وغير منتهية المعين الرمزي الذي يغذي شعلتها باستمرار فيجعل منها قصيدة متوهجة باستمرار.

الهوامش:

(1) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، (بيروت)، ط1(1989)، ص: 71.

(2) أرجع ابن سلام تطور القصيدة العربية الطويلة، بشكلها النهائي إلى المُهَلهِل بن ربيعة، يقول: "وكان أوّل من قصَّد القصائد وذكر الوقائع، المُهَلْهِل بن ربيعة التَّغْلبي في قتل أخيه كُليب وائل"، وفي نفس الوقت أسقط زيف الشعر، الذي نسبه محمد بن إسحاق إلى قوم عاد وثمود، وغيرهما، ودلّل على ذلك، بأن العرب لم تعرف القصائد الطويلة المتنامية، ولم يقولوا إلاّ الأبيات القليلة تبعاً للحاجة كما قال، واستشهد في ذلك بمجموعة من المقطوعات القصار لابن عمرو بن تميم، ولدُوَيْد بن زيد بن نَهد، والأعصر بن سعد بن قيس بن عيلان، يقول: "وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمودَ وحِميرَ وتُبَّع." ينظر (ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح. محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط. 2، 1974، ج.1، ص، ص.29، 39.) وأكد الجاحظ ما ذهب إليه ابن سلام، بأن الشعر العربي حديث العهد، لا يتجاوز عمره قبل مجيء الإسلام مئتي عام، وأرجع تطوره إلى كل من امرئ القيس، والمهلهل بن ربيعة، فقال: "وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريقة إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة." وقال أيضاً: "فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومئة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمئتي عام." أنظر: (الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح. عبد السلام هارون، ط.3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ج.1، ص.74.).

(3) ينظر:د.هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي(دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي)دار المدى (دمشق)، ط1(2001).

(4) ينظر: جان جاك لوسركل: عنف اللغة (تر: د. محمد بدوي) المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1 (2005). ص:358- 359.

(5) جان كوين، (النظرية الشعرية)، بناء لغة الشعر- اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.4، 2004، ص. 185.

(6) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1(1987) ، ص:37.

(7) ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد،عيار الشعر، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، 1985، ص.203.

(8) Ducrot(Oswald), et Todorov (Tzvetan), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil ;1972 ; p. 99.

(9) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، - تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي(القاهرة)، ط1(2000)، ج1، ص:182.

(10) ينظر:حسن البنّا عز الدين، الشّعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشّعر العربي القديم، المركز الثقافي العربين (الدار البيضاء)/ط1(2003).

(11) ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر(بيروت)، ط1(200).ص:25- ص:43.:

(12) محمد زيوش، الشعرية العربية القديمة- مرحلة التأسيس النقدي خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين- ،دار ابن بطوطة (عمان)، ط1(2014)، ص:99- 100.

(13) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دت- دط)، ص:68

(14) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1989 ص.80.

(15) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص. 13.

(16) ينظر: جميل حمداوي، المدرسة المغربية في النقد العربي القديم، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم(الجزائر)، العدد12(2012)، ص113- 114.

(17) محمد مفتاح، التلقي والتأويل(مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي (بيروت/ لبنان)، ط1، 1994. ص19

(18) ينظر:- علي لغزيوي، النقد الأدبي القديم في المغرب – روافده واتجاهاته – ص:49.

- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي ، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية) : د. محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع(القاهرة)، ص1(1968)، ص: 242.

(19) ابن وهب الكاتب، أبو الحسن إسحاق ، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي حمد شرف ، مطبعة الرسالة ، مصر، ص:117 .

(20) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: حمد حنفي الدين عبد الحميد، ط3 ،المكتبة التجارية، القاهرة، 1964 ،ص 21 .

(21) حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تقديم وشرح محمد الحبيب ابن خوجة)، دار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط3(1986)، ص:10.

(22) المصدر نفسه، ص:124.

(23) نفسه، ص:26.

(24) نفسه، ص:70.

(25) بشيرتاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، بسكرة(الجزائر)، دت، دط، ص:180.

(26) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص :361 .

(27)المصدر نفسه ،ص:71.

(28) محمد بنلحسن التيجاني، التلقي لدي حازم القرطاجنيّ من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث (إربد)، ط1(2011)، ص:219.

(29) عبد الرحمن بن محمد قعود، في الإبداع والتلقي –الشّعر بخاصة- مجلة عالم الفكر، العدد 4(المجلد25)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب(الكويت)، أفريل 1997.ص:166.

(30) إيناس عياط، استراتجية التلقي ا لأدبي في الفكر النقد ي المعاصر، رسالة ماجستير في النقد وقضايا الأدب، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، (2000/2001) . ص:111.

(31) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:90.

(32) عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشّعر، منشورات عالم التربية (الدر البيضاء)، ط1(2008)، ص:149.

(33)ايزر ولف جانج ، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب ،د.ط ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،2000، ص:115.

(34)نفسه ، ص: 28.

(35)روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، تر رعد عبد الجليل جواد ، ط، 1992، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ص:104.

(36)المصدر السابق ، ص39، 40.

(37) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:85.

(38) جابر عصفور، مفهوم الشّعر، دار التنوير، ط3(1983)، ص:161.



من ذاكرة المصطلح
فوضى ما بعد الحداثة!

د. محمد مفتاح
ناقد ومفكر مغربي

ما بعد الحداثة فكر اختلفت فيه الآراء التي يمكن تصنيفها إلى ثلاثة، رأي متحمس، رأي منتقد، ورأي توسطي، الرأي المتحمس هم التلامذة الأوفياء والفوضويون والعدميون، في كل بقاع أرض الله الواسعة، الرأي المنتقد الذي هو ذو نزعات اشتراكية وعقلانية مثل مدرسة فرانكفورت الألمانية وبعض الأمريكيين، وإذ إن صلك اتهامهم متشابه، فإننا سنورد رأي أحدهم ليكون أنموذجاً أمثل، يقول: «مؤلفات دريدا وآخرين شككت في مفاهيم الحقيقة، والواقع، والمعنى، والمعرفة، ويمكن أن يعزى موقفهم هذا إلى اعتمادهم بسذاجة على نظرية التمثيل اللغوي»، ويقول أيضاً: «ليس من الضروري أن تكون هذه الرؤية شائعة في بلاد أخرى من العالم، كما هو الشأن في باريس، إن الرجال والنساء فيما يسمى بالعالم الثالث مشغولون بتحرير أوطانهم من هيمنة أوروبا وأمريكيا عليهم اقتصادياً وسياسياً بدعوة منطق الإمبريالية الكوني».

موقفنا..

نحن نعتبر أن اللغة ليست ملتبسة كل الالتباس، كما أنها ليست مرآة صافية الأديم تعكس الواقع كما هو، ونعتقد أن الدال والمدلول وجها العملة الواحدة، لذلك لن ننخدع إلى أغلوطة الدال أو الشكل، ولن نقع تحت تأثير مادة المدلول، إذ المادة يمكن أن تُصاغ في دوال مختلفة، أو في أشكال متنوعة، ونتعامل مع المفاهيم العلمية بمرونة، فنوسعها أو نضيقها، أو نحورها أو نقلب بعض معانيها تبعاً لطبيعة المجال المبحوث فيه، إذ النص اللغوي اجتماعي أبدعه إنسان مسؤول سوي وليس طفلاً أو مصاباً بأمراض وعاهات أو فوضوياً هداماً.

إن الشعر الحداثي وما بعد الحداثي يحتوي على بعض المؤشرات التي يمكن أن يُستعان بها للتجزيء أو التقسيم، مثل امتياز شكلي لفقرة عما قبلها أو بعدها، أو وحدة المعنى الذي له بداية ونهاية، أو تكرار لبعض التعابير اللغوية، أو التقابل البلاغي المعنوي.

اللغة من حيث هي شبيهة باليقطينيات التي تتسم بالانتشار الأفقي، وبالتداخل وبالتشابك، ثم صُنفت في مداخل ووضعت في مخازن حفظ البضائع والمؤونات في ترتيب ما، اللغة إذن يقطينيات مقطنة منسقة في معاجم، لكن المعاجم العربية بقيت أسيرة لحقب زمنية، وأماكن محددة ولغات معينة صارت معيارية، نعم استمر التأليف المعجمي لكن بدون إضافات جوهرية، وكل ما أُعتني به هو الترتيب والاستدراك أو الاختصار، وما خالف المعيار سمي دخيلاً أو مولداً أو عامياً وخص بمعاجم مستقلة، وقلما أُدخلت منه مفردات في المعاجم العامة، ومعنى هذا أن تلك المعاجم لا تعبر عن تطور المجتمعات العربية وحيويتها وتفاعلها مع محيطها.

الضروريات والحاجيات والكماليات المفترضة ثوابت إنسانية، لكنها تاريخية وليست جوهرانية، إذ يمكن تحسينها أو تعديلها أو نسخها، ولذلك فإن الباحثين والكتّاب والشعراء والمعجميين مطالبون بالثورة والتجديد باللغة، ينحت الباحثون مفاهيم/ مصطلحات أو يضعونها وضعاً بحسب معايير معينة، والكتّاب يقيسون قياسات لغوية صحيحة أو خاطئة، والشعراء يعبثون باللغة منساقين إلى غريزتهم اللغوية، وأما المعجميون فيدخلون ذلك في متن اللغة بحسب مقاييس تسوغ صنعهم، ذلك أن الصيرورة التاريخية تجعل ما يُعتبر من الكماليات في لحظات تاريخية ضرورياً... وإذا لم نساير الصيرورة التاريخية وبقينا سجناء لمتن محدودة في الزمان والمكان، فإن ما نقوم به إعادة إنتاج وحذلقة فارغة، ولحسن الحظ فإن بعض الشعر العربي المعاصر بدأ ينجز شيئاً من التطوير اللغوي، وإذ حرصنا على أن لا نجعل للنص معنى وحيداً فإننا عددنا معانيه تبعاً لتعدد مكونات الطبيعة البشرية ومراعاة للسياق والمساق وجنس النص ونوعه وصنفه ولغة الصنف وفضاءه ومستنده، موظفين مفاهيم مستمدة من علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي والسيمائيات.

بتصرف من كتابه «المعنى والدلالة»

***

الانزياح وتعدد المصطلح

◆ **أ.د أحمد محمد ويس**

أستاذ نظرية الأدب وعلم الأسلوب في جامعة حلب والبحرين

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم، أي علم وإذا كان قدماؤنا قد تداولوا بينهم أن

«لا مشاحة في الاصطلاح»، ثم كان أن ذهب هذا القول منهم مذهب المثل، فإن الناظر في العصر الراهن يرى من أمامه مشاحات كثيرة غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا وربما عند غيرنا أيضاً إحدى مشكلات العمل النقدي، التي كثيراً ما تصدم الناقد الأدبي المختص، بل القارئ العادي.

أما لماذا تغدو قضية المصطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي؟، فأمر طال بحثه وعُقدت من أجله ندات تلو ندوات، وصدرت فيه ملفات تلو ملفات فيها من سديد الرأي ما لو طُبق لكان منه خير كثير.

وإذا كان لإنبثاق المصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر، فإن نمو الفكر وتطوره، ثم اتساع رقعة المعارف، واكتشاف حقائق جديد.. كل ذلك من دواعي إنبثاق مصطلحات جديدة.

تلك حقيقة لا يختلف فيها أهل العلم، ولكن الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه، فلسائل أن يتساءل إذن متى يكون المصطلح جديراً بالقبول؟.. وهنا يلخص لنا أحد الباحثين صفة ذلك في شرطين: -

الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل، والآخر: عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد.

ولكن المشكلة أن هذين الشرطين ربما لا يتحققان في كثير من المصطلحات، فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومرد ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، ثم انقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق.

ولعل شيئاً من إيثار العنان أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ إن كل فئة –وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثم لا بد أن تبدع لنفسها مصطلحاً خاصاً بها، لا يهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق، وواضح أن ليس من وراء هذا الاختلاف كبير نفع للعلم، لأنه قد جاوز العمل منطلقاً وغاية له.

وعلى الرغم من ذلك فلعل بعض الاختلاف أن يكون له مسوغ، وخاصة عندما لا تكون الحال مستقرة كما هي حال نقدنا العربي الحديث، ذلك الذي يستقي في معظمه من مصادر أجنبية رأساً.

ومفهوم الانزياح، هو مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتاً كبيراً، ولكن كثرتها تلفت النظر حقاً، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غريبة المنشأ أصلاً، وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة

سريعة، وكان عبد السلام المسدي قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكراً أمام كل واحدة منها أصله الفرنسي وصاحبه، ثم أضاف صلاح فضل إلى ذلك كلمة «الكسر» ونسبها إلى من نسب المسدي إليه «المخالفة» وهو تيري ونسب إلى بارت كلمة أخرى غير كلمة «الشناعة» التي ذكرها المسدي آنفاً، وهي «الفضيحة»، ونسب إلى تودورو كلمة «شذوذ»، بينما نسب المسدي إليه «اللحن» و«خرق السنن» وأما إلى أراغون فنسب كلمة «الجنون».

ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر» عدة مصطلحات أيضاً نكتفي منها بذكر ما لم يذكر عند المسدي وفضل، وهو: «الجسارة اللغوية» و«الغرابة» و«الابتكار» و«الخلق».

وورد عند جان كوهن، فضلاً عما اعتمده من الانزياح والخرق، لفظ آخر مرادف للإنزياح هو «الخطأ» إذ يقول: «إن الأسلوب خطأ ولكنه ليس كل خطأ أسلوب»، ولئن اختار المسدي في كتابه الرائد مصطلح «الانزياح»، فإن صلاح فضل قد اختار «الانحراف» في غالب تأليفه، ولكنه أشار إلى أن هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم هو «العدول».

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى من مثل الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير، والكسر، وكسر البناء، والازاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضداد، والاخلال، والاختلال، والخلل، والانحناء، والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر، وسنرى وشيكاً أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحاً، فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم، وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية، ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعض منها –ولعل هذا البعض كثير - يسيء إلى لغة النقد وإذن فليس هو جديراً بأن يكون مصطلحاً نقدياً، وهكذا فليس غريباً أن يستبعد الباحث: الإخلال، الاختلال، والشناعة، والخلل، والخطأ، والانحناء، والعصيان، والفضيحة، والجنون، والإطاحة، وربما غيرها أيضاً يستبعدها على الرغم من أن لها أصولاً أجنبية، لأنها في رأينا بعيدة جداً عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها، ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها فثمة كثير مما يغني عنها، وقد أشار إلى مثل ما نحن فيه ناقد غربي ذكر أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنها «إنحراف»

مبالغ فيها مثل المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة، والحق أن هذه الكلمة فضلاً عن افتقارها إلى اللياقة ليس لها في المترجمات العربية أو في كتابات الباحثين العرب حظ من الصيرورة والذيوع كبير ولا ينبغي.

عن عالم الفكر/ المجلد الخامس والعشرون/ العدد الثالث يناير - مارس 1997 الكويت.

***

جماليات التماهي والتقابل

أ.د. صلاح فضل

ناقد ومفكر مصري

أسفرت نظرية التلقي في الفكر النقدي الحديث عن عدد من المبادئ الجمالية الهامة التي تضيء عمليات إنتاج الدلالة الشعرية في تعالقها الديناميكي بالإطار الثقافي، الذي لم يعد يمثل مجرد شرط خارجي لتوليدها كما كان يعتقد من قبل، وإنما يعتبر المكوّن الأساسي في الصورة المتخيلة... ويلعب مفهوم «أفق التوقعات» أو الانتظار دوراً أساسياً في نظرية التلقي فبناؤه يعتبر منطلقاً تتصور النظم الأدبية، وقد استقاه «ياوس» من «كارل بوبر» و«مانهايم» حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية –خاصة لوتمان - عليه تسمية «الشفرة الثقافية» وهو مصطلح أكثر حيادية، ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد، مما يجعل «لوتمان» يميز بين نوعين من الجمالية، بينما يربطه «ياوس» بفكرة القيمة مؤكداً أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأغمال الفنية المجددة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعية، وكان «ياوس» قد قدم مفهومه عن «الأدب كإستثارة» ثم شرع في تحليل تجربة القراءة التي يقوم بها جماعة القراء في فترة تاريخية محددة..

وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات، فإن القارئ كثيراً ما يعمد إلى ملء الفراغات المفترضة في النص متبعاً الاستراتيجيات التي تتمثل فيما يطلق عليه «هيكل التضمينات» الخاص بكل نص بحسب عبارة «إيزر» مما يجعل إنحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح لنا بقياس مدى إبداعيته وقيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي «المسافة الجمالية» التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل...

ومعنى هذا أن أفق التوقعات ليس إطاراً ثابتاً بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة دينامية مستمرة، وربما كان أهم نقد ترتب على ذلك وجوبهت به نظرية التلقي أنها تقوم على مبدأ النسبية الذي يخل بالشروط المعرفية لتحديد الظواهر، فالعمليات الفردية هي تجعل من دراسات التلقي مجرد مغامرات إنطباعية، وقد ردت هذه التهمة بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل في

جميع حالات التعينيات الممكنة لقراءة الأفراد، وإنما عند من يظهر لديهم التضاد بين ابنية الأعمال الأدبية وأبنية الأعراف السائدة.

أما الفكرة الرئيسية الثانية في جماليات التلقي فهي فكرة «التماهي» بدرجاتها المختلفة... إن التماهي كموقف جمالي يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بالمبالغة أو القصور، يتجه للابتعاد اللامبالي عن البطل أو القرب العاطفي المسرف منه، وبالرغم من أن الموقف الجمالي يمكن إشباعه بالإعجاب بأية شخصية أدبية، فإن القارئ يمر عادة خلال -التلقي - بعد متغير من المواقف المتقلبة بين الدهشة والتأثر والإعجاب والانفعال الطاغي الذي قد يصل إلى درجة البكاء أو الضحك مما يشكل سلماً متعدد الدرجات في التجربة الجمالية.

◆ **بتصرف عن احتياجات المتلقي للخطاب الشعري المعاصر/ جماليات التماثل والتقابل.**

عن كتابه شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد.

***

هامش

د. صلاح فضل يقارب فعل القراءة الخلاق مستعيناً فيها ببعض الأدوات المنهجية التي أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية ومصطلحاتها في القراءة والتأويل، خاصة ما يتصل بجماليات التلقي والتفسير السيميولوجي للتواصل الأدبي، مع الإفادة بما يتم تعليله وتكييفه من مبادئ سوسيولوجيا الثقافية ليتلاءم مع معطيات علم النص بالحفاظ على الاتساق المنهجي الضروري..

***

إشكالية «الأدب النسائي»

في العالم العربي منهجياً

د. يمنى العيد

أستاذة جامعية وناقدة أدبية لبنانية

المصطلح وإشكاليته..

أميل إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى إنتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي -ذكور، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي - تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي.

والمصطلح، بهذا المعنى، يحيلنا على تاريخ للأدب العربي ساهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى ما قبل الفتح الإسلامي مثل الشاعرة «سلمى بنت مالك بن حذيفة» إلا أن مساهمتها أهملت بسبب من معايير قيمية ربطت بين الفنون والآداب وثقافتهما من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوة، أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلط.

هكذا جرى تفضيل شعر الفخر والمديح والهجاء (بصفته، أي الهجاء، الوجه الآخر للمديح) على شعر الرثاء، أي تفضيل

ما يعبر عن القوة ويخدم السلطة على شعر «الضعف والضعفاء».

في السائد والموروث العربي كانت الفحولة، أي القوة، معياراً تقويمياً يسكن وعي الناس، ويحيل على ما يكفل سيادة القبيلة وديمومتها في الحياة ويقدم شعر المديح والفخر والهجاء على الرثاء، ويفضل من يغزو على من ينتج ويعلو شأن من يقاتل ويقتل على من يرعى بقلبه ويبري بنور عينيه..

على قاعدة العلاقة الوثيقة بين السياسي والثقافي (المرجعي) والأدبي أدركت المرأة مع بداية عصر النهضة أن تحررها منوط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الإرث القيمي الذي كرس دونيتها، وفرض عليها أن تكون رهينة الجدران والحجب.

إن وضع خطاب المرأة الذي يركز على تحررها وإعادة حقها إليها في حياة عادلة ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، هو بمثابة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى التاريخ بحكم السياسة، أو هو بمثابة إرجاع هذه الفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدد بالفروقات الفيزيولوجية بحيث تتماهى بها، ما يعني إزاحة التناقض الحقيقي –أي السياسي - التاريخي (المرجعي) ووضعه على ما هو ناتج عنه، أو تغييبه على هذا المستوى ليستمر في ما ليس هو حقيقته.

نتبين اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي، بين المرأة والرجل على مستوى قوانين الكتابة الأدبية وقواعدها النوعية الموروثة من التراث العربي والمتأثرة، خاصة بالنسبة للرواية، بأدب الغرب وثقافته إن هذا اللقاء والتقاطع له صفة العادي لأنه يتعين بتاريخية الأدب وأدبيته، وليس بذكورة وأنوثة منتجة.

ونتبين هذا اللقاء والتقاطع على مستوى اللغة، فقد يصعب على القارئ أن يعرف أن المؤلف أنثى، دون العودة إلى الاسم، وقد يعلل بعضهم هذا الأمر بالقول بأن المرأة تكتب بلغة الرجل، أي تستعير لغته أو تقلدها، وأن ما ملنا إلى تسميته بالندية، لا يعني سوى الكتابة من اللغة نفسها التي أنبتت عبر تاريخ لها صنعه بشكل أساسي، الرجل.

لكن القبول بهذا التعليل يعني أن الخطاب الذي تكتبه المرأة بدأ مفارقته اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد –أي كخطاب نسوي - أي هو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهو ما يجعل التضاد مسألة لغوية موضوعة على حدّ التذكير والتأنيث للضمائر والأفعال، أي على حد ما هو في اللغة إصطلاحي، التميز فيه تعييني، وليس دلالياً..

هامش

من ورقة للناقدة الدكتورة يمنى العيد قدمت في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب (ألمانيا) 2004/10/9.

مصطلح القراءة في ضوء الواقع النقدي:

أ.د. حسين جمعة

نعتقد بأن العصر الحديث يعيش حركة نقدية تلقائية تارة وموجهة مركزة تارة أخرى... وفي الحالتين ظلت مبنية على أساس تراكمي جمعي، وعدم وعي لطبيعة الأدب القديم ووظيفته، لأنها نشأت غالباً في أحضان تأثر المدارس الأدبية في الغرب ومناهجه النقدية كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والتحليلي... وكلنا يعرف أن تاريخ الدراسات الأدبية لدينا في مطلع القرن العشرين كانت متأثرة بالغرب ولا سيما ألمانيا. وربما يعزز هذا الرأي كثرة المصطلحات النقدية التي غزت الحركة النقدية العربي، ومن ثم تشتت الجهود والآراء وراء كل نظرية نقدية أو مدرسة أدبية، ولهذا لم يتحقق مصطلح النقد باعتباره مفهوماً شمولياً ينتظم حركة النقد بمعايير محددة، أو متخصصة بكل جنس أدبي، ولا باعتباره حركة ثقافية عربية منهجية موحدة ومتعاونة بين أبناء الأمة على ساحة الوطن العربية... ولعل قلة قليلة منهم من فكر ذلك.

في ضوء هذا الواقع النقدي نرى أن هناك مشكلة كبرى في المصطلح ومن ثم في بناء نظرية نقدية عربية أصيلة مازالت قائمة، فحالة الضعف التي نعيشها على عدد من الصعد تؤكد تبعية التجدد والابتكار في الثقافة عامة والأدب والنقد خاصة. والمثقف الناقد القارئ المدقق المتوازن الموهوب في حساسيته وفطرته وعلمه هو من يصنع الفكر، ويبدو أنه لما يظهر... أما ما نراه على ساحة الأدب والنقد فهناك أشكال غير قليلة انتهت إلى الاستلاب الإرادي والثقافي؛ وإلى بلبلة فكرية وسياسية وشللية ودينية وقومية... فكلما اخترع الغرب مصطلحاً ما؛ أو منهجاً طفقنا ننتصر له ونحن نمارس تبعيتنا بلذة مغرية... وشرعنا نعيب على نقادنا القدامى تقصيرهم عما وصلت إليه حركة النقد الحديثة... بل كلما ظهرت في الغرب مفاهيم جديدة أقلع نقادنا المحدثون عن السابقة وألغوا ما قاموا به. «إن المقاييس الغربية -حتى إن فهمت أسس فهم واضحة - لن ينتج تطبيقها على الأدب العربي خيراً. ذلك لأن هذه المقاييس قد استخلصت من دراسة أدب تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلافاً عظيماً».

ولعل البنيوية أقرب مثل على ذلك، فقد وُلد لها بنات حملت اسم (التفكيكية والتحطيمية والتركيبية). ويكفي التنبيه في هذا الشأن على أن بعض الدارسين المحدثين العرب تأثر في دراسته بنموذج واحد هو «يوري لوتمان» في كتابه (بنية النص الفني) وبخاصة الفصل السادس: «عناصر ومستويات الإبدال في النص الفني». ولعل أعظم هدم قامت به البنيوية في حياتنا المعرفية والأدبية أنها قضت على المفهوم الشائع للناقد بين الناس، باعتباره

جسراً مفيداً بينهم وبين الأدب واللغة... فاكتفت بالناقد المتلقي.

وهناك السيميائية والتناصية والتداولية والاستقبالية والماركسية والأسلوبية البلاغية والتقليدية... وهناك المنهج التحليلي الجمالي والنفسي والاجتماعي والتاريخي والأسطوري، وفي هذا الاتجاه يكفي أن نشير إلى التحليل النفسي عند النقاد العرب، فأكثرهم لم يخرج عن مدرسة فرويد في تحليل الأدب القديم والحديث، خروجاً يستدعي الذكر.

ولم يتوقف الأمر عند هذا بل إن جملة من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء نسبت إلى الغرب، وتجاهلت حركة النقد الحديث أصحابها الحقيقيين كالشعرية والصورة والبنية ونظرية السياق المعروفة عند الغرب بالتداولية. وبهذا كله لم ينشأ لدينا –حتى الآن - إلا تراكمات مشوهة من الداسات النقدية الحديثة؛ في المنهج والمصطلح/ وفي الأساليب التي يعالج بها أدبنا...

ومن ثم نشأ مصطلحان آخران عرفا باسم (دراسة –دراسات) و(قراءة –قراءات) كما هو في كتاب الدكتور يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي) أو في كتاب الدكتور مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم). وهذان المصطلحان يؤكدان عدم اتفاق النقاد العرب المحدثين على مفاهيم نقدية محددة؛ فضلاً عن عدم اتفاقهم على آلية موضوعية لتحليل النص القديم؛ ثم الحديث وفق كل منهج نقدي وأدبي. ولما اختار (خليف) المنهج البيئي طريقة له فَضّل (ناصف) المنهج الجمالي – ولكل منهما آليته - ثم إن هذه الآلية تباينت لدى كل منهما من كتاب إلى آخر.. فناصف في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). ونظن بأن غير ما دراسة حملت عنوان (قراءة) أصيبت بما أصيب به أخواتها، فهي محاولة لتفسير نص ما، أو مجموعة من النصوص في ضوء التأثر الذاتي والذوق القائم على التخير والانتقاء، وسيطرة النظرية الجزئية، وإن ادعى أصحابها أنهم يتناولون النص بتمامه... فضلاً عن إخضاع النص لمعايير التطبيق المستمدة من التجربة الغربية.

ولعل أمثال هذه الأنماط النقدية بدأت على يدي الدكتور طه حسين، ولكنها انحرفت إلى ذاتية مفرطة ومنهج أُعد سلفاً؛ بينما رأيناها عنده قائمة على مقياس مركب منفتح على المناهج النقدية والفكرية والأدبية والثقافية... فالقراءة لديه قراءة واعية متنوعة منفتحة على الغرب، ولم تقطع صلتها بالتراث... وقد استمد وعيه النقدي والأدبي والعلمي من تأثير قراءته للأدب الفرنسي وثقافته... وقد صدر عن هذه التجربة في كتابه (في الأدب الجاهلي) وغيره.

ويظل مصطلح القراءة مصطلحاً منفتحاً بإجراءاته النقدية على المناهج

النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها؛ فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة... وبهذا أثرناه ليس باعتباره مصطلحاً نقدياً ونظرية محددة؛ وإنما باعتباره طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى. وإننا لنزعم أن القراءة المتقنة الواعية المدققة... والمتوازنة و... إذا دعمت بمنهج نقدي متميز وقارئ مرهف موهوب يملك حساسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية... يمكن لها أن تفتح آفاق التجربة الإبداعية.. ومن ثم تتحقق لنا تجربة نقدية إبداعية صحيحة. لأن مفهوم القراءة – لغة – يحمل معاني الجمع والإبلاغ والدراسة والتفقه في الشعر وتفسيره.

ولعل ما يشجعنا على وضع تعريف للقراءة النقدية؛ فهي قراءة ذوقية حدسية ومعرفية جادة وواعية وجريئة ومتوازنة لفهم النص الأدبي واستيعابه ومن ثم تحليله وتفسيره وإبلاغه. فالقراءة الحقيقية لا تعترف بالنقد الذي يحاول السيطرة على النص بأدوات معرفية ذهنية عقلية خالصة من دون العناية بذاتية الناقد التي ألح عليها عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز).

فالأدب –باعتباره نسيجاً فنياً متلاحماً كالثوب الموشى – إنما يجسد في بنياته الفنية أبعاداً فكرية وفلسفية؛ نفسية واجتماعية؛ وتاريخية ومعاصرة؛ أدبية ولغوية.. لذلك تصبح زاوية النظر إليه من جهة مصطلح القراءة (كما أوضحناه) أعمق وأشمل... لأنها تشتمل على وظائف النقد مجتمعة: الوظيفة الثقافية التي ترتقي بذوق الناس ومعارفهم الفكرية والفنية، والوظيفة النقدية العلمية التي يمارسها الناقد على النص لحساب النص؛ فيقيل فيها عثراته ويكشف عن جمالياته؛ وما تميز به صاحبه، فيغنيه ويثريه..؛ والوظيفة المعرفية التي تجري بين النقاد، أو بينهم وبين الأدباء والمثقفين... في جو من الحوار المفتوح والمناقشة الدقيقة.

فالقارئ –وإن كان متلقياً – إنما هو وسيط بين المبدع والناس والنقاد بوساطة النص في زمن ما، ومكان ما... مما يثبت أنه ليس القارئ الوحيد والأخير.

فالقراءة –وفق ذلك كله – استشراف حقيقي فاعل للنص؛ وإدراك واع لدلالاته ومعطياته الفنية، في الوقت الذي تتيح للمبدع الأول أن يظهر في نصه، لا يغيب عنه؛ ولا يتراجع لحساب الناقد المتلقي.

ولهذا وذاك نتساءل من ذاك القارئ وما صفاته؟ وما الآلية أو الكيفية التي يستند إليها في قراءة النص؟! هذا ما يحاول القسم الآتي أن يوضحه.

بتصرف عن كتابه المسبار في النقد الأدبي

***

أزمة المصطلح

د. عبد العزيز حمودة

كان من الطبيعي أن تفرز عمليات النقل والاستعارة –إذا كنا سنتقبل أن ما يحدث مجرد «استعارة» من فكر الآخر في إنبهار أعمانا عن الاختلاف الذي يصل إلى ذورته في وضع العملية «أو العقلانية» والذين على طرفي نقيض على أساس أن الدين فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية، أزمة حادة في المصطلح. وتصل حدة الأزمة في أحيان كثيرة إلى درجة العبثية كما يتمثل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو poetics إلى أكثر من عشر ترجمات عربية!.

إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أي ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق لغوي آخر هو العربية، وهو طبعاً حل أو مخرج سهل يلجأ إليه الحداثيون كثيراً، مع ما يعنيه أيضاً من إلقاء اللوم على اللغة العربية، وقصورها في التعامل مع المفاهيم الجديدة أو المركبة، لكن قرائن الاختلاف التي قدمناها حتى الآن ونستطيع أن نسير معها شوطاً طويلاً، تؤكد أن أزمة المصطلح كانت دائماً نتيجة وليست سبباً، وسوف تتاح لنا الفرصة شبه كاملة فيما بعد للتوقف عند بعض النماذج من المصطلحات الأزمة، لكننا سوف نكتفي فقط بالتوقف عن مظاهر أزمة المصطلح ومظاهرها وأسبابها بصورة مبدئية وعامة، إذ إن مناقشة جوانب أزمة المصطلح ليست غاية في حد ذاتها، وإن كانت فوضى المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي وما بعد الحداثة الغربية، لكن التوقف عند فوضى المصطلح «المستعار» أو المنقول يمهد لجوهر الدراسة الحالية، وهو أن قراءة التراث النقدي الغربي والاتصال به – بدلاً من القطيعة - كان كفيلاً بتجنيب المثقف العربي الكثير من مزالق فوضى المصطلح. وهنا أيضاً نشير إشارة عابرة إلى أننا لا نستطيع أن نفصل الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية العربية من أزمة المصطلح.

إن مجرد الحديث عن المصطلح يدخلنا في مفارقة جديدة من مفارقات الحداثة التي لا تنتهي، فالمصطلح الذي نختلف حول دلالته وتعيير حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية، وهذا ما يشير إليه صالح زياد في بحث له بعنوان: «المصطلح الأدبي: بين غناء بالمعرفة وغناء بالتاريخ» ، نشر في مجلة عالم المعرفة (مارس 2000): «نفهم من معاجم اللغة عن الجذر «صلح» الذي ترجع إليه لفظة «مصطلح» صرفها، ما يدل على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى أنه مناسب ونافع»، ثم يستعين بمدخل المعجم الوسيط: «صلح الشيء: كان نافعاً أو مناسباً، يقال: هذا الشير يصلح لك»، أما تعريف المصطلح في المعجم نفسه، كما يورده زياد، فهو «اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته»، أهم

شرطين يجب تحققهما للمصطلح، إذن، هما الاتفاق والمناسبة، أي اتفاق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلالته، أما المناسبة فتعني دقة الدلالة، فإذا كان المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي يعاني من أزمة في الدلالة فذلك لأنه بالقطع بفتقر إلى الاتفاق والمناسبة ومن ثم يفقد القدرة على الدلالة المحددة والدقيقة، وإذا كان الأمر كذلك، فإن افتقار المصطلح للقدرة على الدلالة المحددة يتنافى كلية مع روح العلمية التي كانت نقطة البداية الحقيقية للحداثة الغربية، والحداثة العربية بالتالي. إن المشروع النقدي البنيوي برمته، في اعتماد النموذج اللغوي البنيوي في التعامل مع النص الإبداعي وتحليله أو «مقاربته»، يقوم على الطموح لتحقيق علمية النقد. أليست العلمية صنو دقة الدلالة وتحديدها؟ فليس من المعقول أن نذكر الرقم «2» ونحن نقصد الرقم «3»، ونتحدث عن معادلة كيميائية ونذكر «الأكسجين» كأحد أركانها ونحن نقصد «الهيدروجين» أو ثاني أوكسيد الكربون. فوضى المصطلح الحداثي وما بعد الحداثي إذن، تصيب الادعاء بعملية الحداثة في مقتل، وبالمناسبة، ليس صحيحاً، أن فوضى المصطلح ترتبط بالترجمة، أما إذا تحدثنا عن غموض النص النقدي الحداثي أو ما بعد الحداثي -بعيداً عن فوضى المصطلح - فقل على عملية النقد السلام!.

في معجمه المتميز: المصطلحات الأدبية الحديثة يحدد محمد عناني واحداً من الأسباب المحزنة لفوضى المصطلح:

«وقد استفحل الأمر حتى أصبح «موضة» فلم يعد أحد يستخدم كلمة «مشكل» أو «مشكلة» على الاطلاق تفضيلاً لكلمة «الاشكالية»، وهي مصدر صناعي من المادة نفسها، ولها معناها المحدد باعتبارها ترجمة لكلمة أجنبية هي problematic (المأخوذة عن الفرنسية لفظاً ومعنى)، والتي قد تعني القضية التي تجمع بين المتناقضات، فهو يفضلها لغرابتها وطرافتها، ظاناً أنه بذلك ينمق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحجا، ولم يعد البعض يستخدم كلمة «التناول» أو «المعالجة» أو المنهج، لا بل ولا الدراسة -فضلاً كلمة «المقاربة» وهي ترجمة غريبة لكلمة approach الإنكليزية التي لا تعني أكثر من أي من هذه الكلمات، وإن كانت قد توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة».

إن ما يثير الألم في كلمات محمد عناني، أن البعض في اتباعه لآخر «الصيحات» في موضة النقل يتعمد اختيار الترجمة الخاطئة لمجرد أنها «موضة»، أو لأنها توحي للقارئ «بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة»، وكأنه لا تكفينا الغرابة والغربة في الأفكار الحداثية الغربية في تربتنا الثقافية. وفي

مكان آخر من معجم عناني القيم يشير إلى الخطورة المتزايدة لتلك «الموضة» حينما يبدأ الشباب الذين لم تتوافر لهم بعد درجة من النضج الفكري والمعرفة الحقيقية بفكر الحداثة وما بعدها ترديد تلك الترجمات المحرفة أسوة بكبار أساتذتهم من الحداثيين العرب.

لكن تلك مجرد قشرة «يخدشها» محمد عناني لتظهر الأبعاد الحقيقية لأزمة المصطلح، فالأزمة، كما يدرك عناني جيداً، وكما يشير في أكثر من موقع في معجمه، أخطر من ذلك بكثير، إن أزمة المصطلح ترجع إلى تركيبة متشابكة ومتداخلة من الأسباب أبرزها خصوصية المصطلح النقدي، وخصوصية الثقافة التي تفرزه، ثم نسبية المعنى عند نقل المصطلح من وسيط لغوي إلى وسيط آخر، وأخيراً نسبية المصطلح التي تحددها التغيرات أو التحولات السريعة في القيم المعرفية، ذلك الفشل في إدراك طبيعة المصطلح وأهمية الشبكة المركبة التي تحدد دلالته وتحركها من ثقافة إلى ثقافة ومن عصر إلى عصر داخل الثقافة الواحدة، هو ما يؤكده الصكر حينما يتوقف في بعض الإطالة عن فوضى المصطلح النقدي العربي المعاصر، «وسوف ترينا الوقفات التحليلية»، كما يكتب الصكر، «كيفية استعمال نقادنا العرب مصطلحات هذه المناهج والتيارات، ومفاهيمها، وطرائقها التي تجريها لتحليل النصوص، وأول ما نسجله هنا، اضطراب المصطلح وتفاوت وصف الأعمال النقدية، فعبد الله الغذامي وعبد الملك مرتاض، يصفان تحليلاتهما بأنها (تشريحية) تعريباً لمصطلح (deconstruction) الذي ترجم إلى التفكيك أو التفكيكية».

أولى مشكلات نقل المصطلح ترجع إلى أن المصطلح ليس دالاً يشير إلى مدلول حسي «واقعي» خارج العقل، ولكنه رمز لغوي، سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أو مركب، يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليست خارجه، وهي حقيقة أدركها النقاد العرب القدامى، وسبقوا بذلك إمانويل كانط الذي يرجع إليه صالح زياد في دراسته القيمة التي سبقت الإشارة إليها عن «المصطلح الأدبي»، وإن كان الفيلسوف المثالي الألماني أكثر تحديداً وتركيزاً في قوله، كما يشير زياد، «إن أذهاننا تصنع الواقع، وإن كل ما يكتسبه (الواقع) من تشكيل أو تنظيم إنما يفرض عليه من أذهاننا، التي تأتي بالإطار أو القالب الذي ينبغي أن تصب فيه الكثرة من الإدراكات غير المهضومة قبل أن تتصف بالمنطقية أو المعقولية»، هذا التفسير المبكر لآلية الإشارة للرمز اللغوي هو الذي سيؤدي في نهاية المطاف، ومن داخل الفلسفة الألمانية نفسها، إلى المقولة التأويلية لكل من هوسيرل وهايدجر بأن الواقع الخارجي أو المادي لا وجود له إلا عند وعي المتلقي به أو أثناء الوعي به، وما دمنا قد ربطنا، وربط النقد العربي القديم من قبل، بين الدال، أو المصطلح في سياقنا الحالي،

والمفهوم العقلي، فلا بد أن تتوحد المدركات العقلية في الثقافات المختلفة أولاً، قبل أن نستطيع الحديث عن توحد دلالة المصطلح، وقد أشرنا هنا، وفي إطالة كافية من قبل، في المرايا المحدبة، إلى أن مصطلح النقد الحداثي كان إفراز فلسفة غربية تختلف جوهرياً عن منجزات العقل العربي وطرائق تفكيره، دون أن يعني ذلك بالضرورة الحكم بدونية العقل العربي أو تفوق العقل الغربي.

معنى ذلك أن المصطلح يقوم، في جزء كبير منه، على نسبية الثقافة التي تفرزه، وفي ضوء تلك النسبية كان علينا أن ننظر إلى المصطلح الغربي ببعض الشك، وهذا ما يقصده مصطفى ناصف، وإن كانت تعبيراته في هذا الصدد أقرب إلى تهويمات عامة من معانٍ علمية محددة: «النقد الغربي أسئلة كثيرة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض، وكل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات الأخرى جدير ببعض الشك».

لكن نسبية دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، بين دلالة المصطلح في الثقافة المنتجة له والثقافة المستعيرة له، ولكنها أيضاً نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها.

عن كتابه المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية

من معجم الإبدال اللغوي

د. ممدوح محمد خسارة

عضو مجمع اللغة العربية بدمشق

«االابدال هو جعل حرف بدل حرف آخر في الكلمة الواحدة وفي موضعه منها، وهما ضربان: صرفي ولغوي، فالصرفي هو إبدال حرف بآخر لضرورة صرفية طلباً للخفة وسهولة النطق كما في قولنا: «أزدهر» حيث أُبدلت الدال من تاء «افتعل»، إذ إن أصل الفعل «ازتهر»، أو إبدال الطاء من تاء «اصتبر» ليصبح «اصطبر»، وإذا وقع الإبدال الصرفي في حروف العلة فهو إعلال، الإبدال الصرفي مضطرد في حروف ومواقع بأعيانها في بعض الكلمات.

أما الإبدال اللغوي فهو جعل حرف بدل حرف من الكلمة لغير ضرورة صوتية، وهو غير مطرد كقولهم: «هتنت السماء تهتن تهتاناً وهتلت تهتل تهتالاً، وهن سحائب هتن وهتل وهو فوق الهطل».

والإبدال نوع من الاشتقاق وذلك سمي بالاشتقاق الأكبر أو الكبير، وهذا الإبدال اللغوي هو مرادنا عند إطلاق كلمة الإبدال.

عني اللغويون القدماء بهذه الظاهرة القديمة التي سميت أيضاً: الاتباع والقلب والمعاقبة والتعاقب والمضارعة والمناظرة أي المماثلة.

ومن المصادر المهمة في هذا الموضوع كتاب ابن السكيت «244 هـ» الذي سماه

«القلب والإبدال» وجعلهما بمعنى واحد، وكتاب الزجاجي «340 هـ»، «الإبدال والمعاقبة والنظائر»، وكتاب «تعاقب العربية» لابن جني «395 هـ» الذي تعرض له أيضاً في كتابه «الخصائص» في «باب الحرفين المتقاربين يستعمل أحدهما مكان الآخر».

كما عني بها من المعاصرين الاستاذ المجمعي عز الدين التنوخي الذي حقق «كتاب الإبدال» لأبي الطيب اللغوي، وأكمله باستدراك النقص الذي وقع في مخطوطة الكتاب لخرم أفقدها مبدلات حرف الهمزة وبعض مبدلات حرف الباء، وسماه «إكمال الإبدال». وكذا الدكتور صبحي الصالح في كتابه «دراسات في فقه اللغة» وسماه الاشتقاق الأكبر، وكان أحمد فارس الشدياق قد ألف «سر الليال في القلب والإبدال»....

الغرض من تصنيف هذا المعجم: توخيت من صنعة هذا المعجم عدة أغراض منها، الإفادة من هذه الظاهرة اللغوية المهمة في توليد كلمات جديدة، وفي وضع المصطلحات العلمية المستجدة، لقد رميت إلى تفعيل هذه الخاصية اللغوية وتوظيفها بما يفيد تطور العربية وجعلها مواكبة للعصر، دون الاكتفاء بها معلومة لغوية نظرية نحفظها ونتناقلها لمجرد التعالم والزهو بخصائص لغتنا ومزاياها، ودون أن يكون وراء ذلك مطلب مفيد وعائد نافع، وألا نقع في الخطأ الذي وقع فيه أسلافنا من العلماء العرب عندما لم يحولوا اكتشافاتهم العلمية في الفيزياء والبصريات إلى تقانة، أي لم يستثمروا تطبيقاتها العملية في اختراعات وصناعات تخدم البشرية.

لقد أُلفت كتب وبحوث كثيرة في ظاهرة الإبدال اللغوي مشيدة بها خاصية لغوية، ولكن قلة هم الذين استثمروا وفعلوا هذه الظاهرة الاشتقاقية العظيمة في لغتنا لتطويرها وزيادة ثروتها اللفظية والدلالية، منهم الأستاذ عبد الله أمين الذي أفاد من إبدال الراء والنون في كلمتي «غمرة وغمنة» بأن تستعمل «الغمرة» لنوع من مواد التجميل المسحوقة، و«غمنة» للمادة نفسها ولكن من المراهم، ومنهم مترجمو معجم «كليرفيل» الطبي الذين استثمروا الإبدال بين الدال والتاء، بإطلاق «التخدير» على نوع من التفتير وتغييب الإحساس و«التختير» لنوع آخر منه بحسب الشدة أو الشمول.

من معجم الإبدال اللغوي من لسان العرب الأفعال لـ د. ممدوح خسارة

مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق... بتصرف.

***

مصطلحات الرواية .. من التعريفات إلى المفهومات

د. سمر روحي الفيصل
أستاذ جامعي وناقد أدبي سورية

الأجناس الأدبية:

الجنس الأدبي (literary genres) مصطلح دال على النوع (kind)، أو قريب منه، بحيث يُقال: أجناس الأدب؛ أي أنواع، وهذه الأنواع هي: الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرحية والخطابة والمقامة والحكاية والمقالة وغير ذلك، يُقال إن أرسطو في (فن الشعر) أول من قسم الأدب إلى ثلاثة أجناس، وهي: الدرامي والغنائي والملحمي، وإن النقاد ورثوها منه، وفرعوها إلى رواية وقصة ومسرحية وشعر... ومنهم من ثار عليها (محمد مندور، مثلاً) ودعا إلى استعمال مصطلح (فنون الأدب) بدلاً منها، وتحدث بعضهم الآخر عن إلغاء الحدود بينها، وحرص الحداثيون على تداخلها وخلخلة مفاهيمها.

يمكن أن يُقال، على سبيل التعميم، إن مصطلح (الجنس الأدبي) يطلق على النصوص الأدبية الكبرى، أو الرئيسة، التي تشترك في سمات عامة، كما هي الحال بالنسبة إلى النصوص التي تشترك في السرد أو القص أو الحكي، كالرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والحكاية، أما مصطلح (النوع) فأُطلق على فروع الأجناس الأدبية الكبرى، فالرواية والقصة نوعان لجنس السرد الحكائي، وفي ذلك يقول نجم عبد الله كاظم: المصطلحان سيبقيان مترادفين ليدل كل واحد منهما على مدلول مختلف... ومع عدم تخطئة استعمال المصطلحين مترادفين في بعض الحالات، فإن الجنس الأدبي صار هو الأصل، بينما صار النوع فرعاً. وأضاف كاظم أن النوع يرادف الاتجاه أيضاً.

وقد عرف تاريخ الرواية العربية والأجنبية تصنيفاً أصغر للنوع، منه في الرواية: الرواية الواقعية، والرومانسية، والوجودية، والنفسية، والتعليمية، والفنية، والتحليلية، والخيالية، والملغزة، والجنسية، والشعرية، والوطنية، ورواية التسلية، ورواية السيرة، ورواية الفروسية، ورواية تيار الوعي، والرواية الباروكية، والرعوية، والغزلية، والعجائبية، والسوفسطائية، وغير ذلك من الفروع الروائية الصغرى التي يطلق عليها مجازاً، أو على سبيل إطلاق الكل على الأجزاء، مصطلح (النوع).

بيد أن التمييز بين الجنس والنوع، على النحو السابق، ليس حاسماً ولا نهائياً، فقد ثارت جماعة (كيل) على نظرية الأجناس، ورفضت التصنيف، وقالت بوجود (الأثر الأدبي)، أو (لعمل الأدبي)، كما ثار عليها بنديتو كروتشه (B.croce) وطالب بالتخلص من مفهوم

(الجــنس)، ورفـــض رينيـــه ويليلـــك (R.wellek) نظريـة الأنـواع الأدبيـة، وقـال إنها (لا تحتل مكان الصدراة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، وبسبب ذلك واضـح، هـو أن التمييـز بـين الأنـواع الأدبيـة لم يبـق ذات أهميـــة في كتابـات معظـم كتــاب عصرنا).

وعلـى الـرغم من ذلـك فقـد بقـي عـدد غـير قليـل مـن الدارسـين والنقـاد يسـتعمل مصـطلح (الجـنس) بـالمعنى العـام(الجنس السـردي أو الحكـائي، مـثلاً)، ومصـطلح (النوع) بالمعنى الفرعي الخاص (الرواية، أو القصة القصيرة، مثلاً)، وليس ببعيـد عـن الدقة ما قاله جان ميشيل كالوي من أن (الأجناس الأدبية من القديم حتى يوم الناس هذا، موضع نقاش، ينصب على تعريفها، وعلى عددها، وعلى علاقتها المتبادلة، بل على وجودها نفسه).

تداخل الأجناس:

المـراد بتـداخل الأجنـاس (Genre interference) إفـادة جـنس أدبـي مـن أجنـــاس الأدب الأخـــرى، دون أن تطغـــى الإفـادة علـى طبيعـة الجـنس المسـتفيد. فـإذا تـداخلت الأجنـــاس الأدبيـــة غـــير الأدبيـــة، بحيث مُحيت هوية الجنس الأدبي وطبيعته، أصبحنا أمام نص عابر للنوعية، لا ينتمي إلى جنس أدبي معين. من أشـكال تـداخل الأجناس مع محافظة الجنس الأصلي على طبيعتـه، إفـادة للروايـة مـن بعـض عناصـر القصـة؛ لاشـتراكهما في النثـر القصصـي. لكنهـا قـد تفيـد الإيقـاع الموسـيقي مـن الشعر، كما تفيد من التشكيل الفني، أو من فنـون (السـينما)، أو مـن النحـت، وهـي كلها فنون وأجناس مغايرة للنوع الروائي. وقد يجنح تداخل الأجناس إلى اللغة، بحيث تأخـذ الحكايـة الروايـة مـن اللغـة فـوق مـا تحتاج إليه، فتصبح اللغة فائضة عن حاجة التعـبير عـن الحكايـة الروائيـة، وكأنهـا هـدف للروايـة، كمـا هـي الحـال في روايـة (مريوم) لعمـر عبـد العزيـز، أو تفـيض عـن حاجة التعبير لتسيد وتجاور الحكاية دون أن تلغيها، كما فعلت في رواية (لا تسـرقوا عين العاشق) لياسر سبسبي.

لـيس لتـداخل الأجنـاس معيـار ثابـت محـدد؛ لأنـه عمـل فـردي، يهـدف غالبـاً إلى الإفـادة مـن العناصـر الجماليـة في ابتـداع أشـكال تعـبير جديـدة. وقـد أطلـق علـى تـداخل الأجنـاس، تبعـاً لـذلك، تسـميات ومصطلحات أخـرى، اشتهر بعضـها، وبقـي بعضـها الآخـر بعيـداً عـن التـداول النقـدي، كمصـطلحات: الكتابـة عـبر النوعيـة، والحساسـية الجديـدة، والقصـة القصيـدة، والقصـــة الومضـــة، والروايـــة الشـــعرية، والرواية النقيض.

هـاجم عـدد غـير قليـل مـن البـاحثين والنقاد ظاهرة التداخل، ووصفوا النصـوص التي خضعت للتداخل بأنها نصوص هجينة، وقـالوا إن الـتهجين انحـراف عـن القصـد الإبداعي، لأن الفن صناعة وخبرة، يعرفها أهـل الأدب، ويحافظونـه عليهمـا، ويفيـدون

في نصوصهم من الأجناس والأنواع الأخرى بما يجعلهما يتألقان في التعبير، دون أن يطغى تداخل الأجناس على الصناعة والخبرة المكتسبتين طوال عقود طويلة. فالرواية قادرة على الإفادة من التقطيع السينمائي في تقنية المشاهد، ومن اللوازم الموسيقية في توفير الإيقاع، ومن المسرح في تجويد الحوار وتكثيفه... لكن ذلك كله يبقى محكوماً بالتزام الروائي بالصناعة الروائية، وبالخبرة التي قدمها الروائيون طوال قرون في هيئات وأساليب وعناصر انعقد الاتفاق على جمالها ودقتها وتأثيرها في المتلقين. ذلك أن الصناعة قواعد فنية مجربة، والخبرة تطبيقات إبداعية مراكمة، لا غنى لأي مبدع عن التقييد بالصناعة والخبرة؛ لأن الإبداع الروائي ليس فوضى وإن كان مرناً، وليس ساحة مفتوحة لمن هب ودب وإن كانت ساحة الرواية قادرة على قبول الأجناس الأخرى وتمثلها.

ذكر رشيد بنحدو نموذجين لتداخل الأجناس، يمثل الأول محمد خير الدين الروائي المغربي الذي اعترض على من رآه يكتب الرواية تارة والشعر تارة أخرى، أنه (يكتب الكتابة فقط)؛ أي أن جنسي الرواية والشعر تداخلا عنده، وفارق كل منهما طبيعته المعيارية. أما النموذج الثاني فمثله إدوار الخراط الروائي المصري الذي استعمل في رواياته أجناساً أدبية عدة، كالمقال والقصيدة والحوار الفلسفي والموسيقا والتشكيل، لكنه كان يحافظ على الطبيعة المعيارية للرواية، ولا يقبل المساس بها؛ لئلا يندثر الجنس الروائي، أو يحل جنس آخر محله.

عن كتابه مصطلحات الرواية .. من التعريفات إلى المفهومات

مشروع عبد الله الغذامي النقدي الثقافي

***

الريادة، الجرأة، الواقع – بتصرف -

د. سمير الخليل

كلية الآداب الجامعة المستنصرية بغداد

يقوم مشروع الغذامي في النقد الثقافي على تنويع قائم على مصادر متنوعة وهو إن حاول استخلاص مبادئ النظرية من مظانها الغربية غير أنّه أكسبها مشروعية التصقت باسمه وعدّت من مختصاته، فقد حاول أن يعطي لنقده الثقافي "الروح" العربية المطبوعة بأسباب الاجتهاد الثقافي والمساعدة على نماء النظرية وتوسيعها، فالمعطى الغربي النظري الذي يبدأ به عادة كتبه بتحويله إلى خلخلة للبنى الثقافية العربية قراءة تفكيكية لأهم القوانين والأطر المتفق عليها.

ولا شك أنّ مشروعه من الجدّة والسبق ما يجعله جديراً بالاهتمام والتلقي الهادئ، وتسجّل له الريادة والجرأة في هذا المشروع بحكم بيئة الرجل وهي بيئة أقل ما يقال فيها بأنها منغلقة ونخبوية واحتكامها إلى

الماضـي وتعلقهـا بمفـاهيم أورثتهـا لهـا مرجعياتها النخبوية شأنها شأن عديد من البيئات العربية، فمن رحم تلك البيئة خرج الرجل بأفكار حداثوية حضارية تسعى إلى النهوض بالواقع العربي الذي تسيطر عليه موروثاته وأعرافه والأنساق المضمرة في ثقافته، فقد تمكن الغذامي من الولوج إلى عالم النقد من أبواب لم يألفها الوسط الثقافي، فقد تعددت مقارباته عبر ما أنتجه من مؤلفات بدأت بنيوية تشريحية بكتاب "الخطيئة والتكفير"، ويعدّ الغذامي في طليعة النقاد الذين لا يركنون إلى منهج محدد أو اتجاه نقدي سكوني، ولعلّ تجربته في قراءة الفكر النقدي الغربي قد ألقت بظلالها على مداخلاته التي حاول فيها محاكمة التراث العربي والكشف عن مكنوناته ومن ورائه مضمرات الثقافة الغربية.

أمّا مشروعه في النقد الثقافي كما ذكرنا فقد طرح خارطة طريق لمساءلة الذات أولاً منطلقاً منها إلى أبعاد مترامية في مفاصل الحياة، وكغيره من المجددين في الخطاب الثقافي تعرّض إلى جملة من الانتقادات التي استهدفت مشروعه على الصعيد النظري والتطبيقي، غير أن أكثر المآخذ عليه يتركز في استعماله للمنظومة المصطلحية التي حاول طرحها بديلاً عن النقد الأدبي، إذ قال بضرورة تجديد عناصر الرسالة عند (ياكوبسن) وأضاف إليها العنصر النسقي وطرح مصطلحات ذكرناها سابقاً وهي: المجاز الكلي، التورية الثقافية، الدلالة النوعية، الجملة الثقافية، المؤلف المزدوج، ولو استثنينا (المؤلف المزدوج) لوجدنا تلك العناصر متداخلة متماهية مع بعضها وجميعها يحيل إلى (النسق المضمر)، فلم يوظف في اجراءاته سوى الجملة الثقافية وما يتصل بها من نسق ثقافي عدّ السابع بعد عناصر الرسالة عند ياكوبسن الستة كما نوهنا، كما أنه توسع في اشتغالاته على الخطاب الشعري الأمر الذي جعل د. محسن جاسم الموسوي يقول: إنّ الثقافة العربية فيها أنماط أخرى غير الشعر لأنّ كل مرحلة تطرح جنساً أدبياً أو ثقافياً. ونرى أن العناصر التي أثبتها في مشروعه من الممكن عدّها أدوات اجرائية للكشف عن النسق المضمر وليس عناصر سائبة أو آليات للنقد الثقافي، فالنقد الثقافي في مشروعه فيه قضية وحيدة ومهمة هي النسق المضمر الكامن وراء الظاهر في الخطاب فضلاً عن أنّ النقد الثقافي لا يتعامل مع النص الأدبي عموماً إنما هو واحد من اهتماماته والخطاب بكل أنواعه هو موطن اشتغاله.

حاول الغذامي في مشروعه بناء (نظرية عربية) للنقد الثقافي قائمة على (تحوير) المبادئ المتوافرة في البلاغة والنقد العربيين وإلباسهما روح المُعطى الثقافي، فالمجاز هو معطىً بلاغي عربي تحوّل إلى (مجاز كلي) ذي نسق مهمين لا يرتبط بجملة بقدر ارتباطه بنسق ثقافي، والتورية

الثقافية البلاغية القائمة على عنصرين أحدهما قريب والآخر بعيد تحول إلى علاقة بين معطى ظاهري قريب ونسق مضمر بعيد وهكذا في جميع المصطلحات النقدية والبلاغية التي اكتست حلّة (غذامية) ذات نزعة ثقافية واضحة، وفي كل ذلك كان مجتهداً وصاحب رأي ولاسيما بإضافة العنصر النسقي وهو عنصر فاعل في مشروع النقد الثقافي الذي أقامه وهو محور مهم في الكشف عن خبايا الخطاب ودهاليزه مما حتم عليه إضافة "الوظيفة النسقية" إلى وظائف الخطاب التي حددها ياكوبسن بست فقط، ولعلّ في اشتراطه لوجود (نسق مضاد) حصراً جعل من النقد الثقافي محوراً لدراسة الخطابات وفق تموضعها النصوصي، أي أنّ الخطاب عادة ما يشترك في إنتاج ثقافة تتضاد مع ظاهره حتى مع وجود التاريخي والسوسيولوجي، وأنا أفترض أنّ (المؤلف المزدوج) الذي استثنيته من أدوات الكشف عن النسق المضمر هو خالق النسق ومنتجه .

إن وضوح تنظيرات الغذامي سمة تحمد له، ألم نعش في دوامة التضليل والمراوغة والتبجج التي جعلت لغة النقد أقرب إلى الطلاسم والفوقية؟ فكل ما فعله الغذامي أنه من عقد العسر أفاض يسراً، وفضله في تعامله مع خطابات أدبية تمثل إلى حدّ ما النصوص الأرقى في الثقافة العربية، كما أنّه عرّى الكثير من مدّعي الحداثة وكشف عن اضمار النسق المضاد للحداثة داخل أكثر النصوص حداثة ورفعة، ودخوله لعوالم مختلفة تعدّت الاحتكار الادبي للنقد فدخل في مجال ثقافة الصورة وحاول أن يفضح عيوب الخطاب التلفزيوني الصوري وعمد إلى توظيف الفضاء فيه وكشف فضائح الأنساق المضمرة من ورائه.

غير أنّ إفادته من النظريات ما بعد الحداثية جعلت مقارباته أكثر حيوية وفاعلية، ذلك أنّ الاتكاء على التفكيك – التشريح كما يسميه – أسهم في تقويض الكثير من الثوابت والقيم الزائفة، وأجد أن ثقافتنا بحاجة إلى ديناميكية هذا الحراك وإجراءاته الفاحصة والصريحة لطبيعة هذه الثقافة، وأهم ما فيها عدم التوقف عند حدود معينة والانفتاح على كل الميادين في التناول والتحليل والنقد الثقافي الوسيلة الأمثل لمثل ذلك الحراك.

لقد تمكن الدكتور عبد الله الغذامي من إثارة السجال حول مشروعه النقدي، إذ لا يخفى أن ما أثير حوله من خلاف كان أكثر مما يجمع عليه من اتفاق.

واستطاع هذا الناقد أن يتبوأ مكانة مرموقة في النقد الأدبي، وأن يظفر بعدد من الجوائز، كما أن ما أثير حوله وحول كتبه يشير إلى ما يتمتع به من حظوة في الدوائر الأدبية الواسعة في الوطن العربي.

بعد رحلة دامت لأكثر من (15) عاماً طاف الغذامي فيها بين مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث دون أن يبتعد عن النقد العربي القديم، بعد هذه الرحلة أصدر الغذامي كتابه (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، وقد نعى فيه النقد الأدبي بشكل يماثل ما قام به رولان بارت في نعيه للمؤلف، وقد شكل هذا الكتاب منعطفاً مهماً في مسيرة الغذامي، إذ بدأ مشواره الجديد مبشراً وداعياً لنوع آخر من النقد هو النقد الثقافي، ويهتم النقد الثقافي لديه بما أهمله النقد الأدبي الذي تنصل عنه، إذ استهدف نقده الثقافي كل ما هو هامشي وقبيح .

يشكل النسق الثقافي بؤرة مركزية لمشروع الغذامي، حيث يقول عنه إننا نطرحه كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فانه يكتسب عندنا قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، نحددها فيما يلي :

1. يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدد ومقيّد، وذلك حينما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر على أن يكون ذلك في نص واحد أو ما هو في حكم النص الواحد.

2. يتصف النسق الثقافي بأنه تاريخي أزلي راسخ وله الغلبة دائماً.

3. القراءة الإجرائية الخاصة للنقد الثقافي التي تعتمد الدلالة النسقية كأصل نظري للكشف والتأويل، وهذه الدلالة ليست من صنع مؤلف ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب قامت الثقافة بتأليفها لتستهلكها جماهير اللغة من كتاب وقرّاء.

ويشير الغذامي إلى احترازه الاصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، اذ لا يعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب)، أي نظام التعبير مهما كانت وسيلته.

يرى الدكتور محسن الموسوي ان ميل الكتّاب هو الذي يحدد رسوم نقدهم الثقافي نظريةً وتطبيقاً، ويبدو ان النسق الثقافي عند الغذامي ليس بعيداً عن مصطلح الهيمنة الذي أرساه الايطالي غرامشي، إذ إن هذه الهيمنة تنساح في كل أرجاء المجالات الثقافية والاجتماعية، وهي عملية يصعب علينا اكتشافها لأنها تنسل في كل شيء من حولنا دون ان نلحظها.

وبناءً على ما تقدم فإن ما يقدمه الغذامي في نقده الثقافي يعد نصاً وهذا النص محكوم بالمفهوم المركزي للنسق الثقافي الذي طرحه الغذامي نفسه، أي إننا يمكن ان نقرأ مشروع النقد الثقافي محتكمين بالياته ذاتها.

ولا يخفى أنّ النقد الأدبي يبحث عن الوظيفة الجمالية (للنص الأدبي) بمعنى

التمسك بنظرية في الجماليات، والنقد الثقافي يبحث عن (القبحيات) ولا يعني البحث في نظرية القبحيات بل يبحث وراء الأنساق لكشف العيوب النسقية في (الخطاب) والكامنة خلف الشخصية العربية من الجاهلية إلى اليوم، وهذه الأنساق مخبوءة – كما يقول الغذامي – وراء عباءة الجمالي أو إنها مغطاة بأغطية سميكة وجمالية يختبئ خلفها النسق المضاد عبر حيل ثقافية يصبح من العسير كشفها ويتطلب أدوات إجرائية وعقلية واعية وعميقة وهذا ما أطلق عليه الغذامي بـ (العمى الثقافي) وهو صعوبة الكشف عن شعرنة (الذات). وقد ارتبط هذا المفهوم لديه في قراءاته لأبي تمام حيث صورت النصوص النقدية العربية أنّ أبا تمام هو محور الحداثة في الثقافة العربية قديماً غير أنّ الغذامي تبعاً لبروكلمان وغرنباوم – يرى أنّ أبا تمام أعاد سلطة النص وأعاد قدرة الأوائل على احتكاره، فالعمى الثقافي ممارسة تصيب بعض النقاد للتغطية وإغماض العينين من أجل الحفاظ على النسق الطاغي في التلقي، وفي ظني أنه – أي العمى الثقافي – هو حالة من حالات حيل الثقافة وألاعيبها تصيب مستهلكي الثقافة في أمّة ما وتذهلهم عن أن يتبينوا مواطن الضعف والهشاشة في ثقافتهم وهذه الحالة سببها هذه الحيل التي تزرعها اللغة مستفيدة من جمالياتها البلاغية لتبهر أبناء ثقافة تلك الأمة، وهذه الحالة لا يمكن اكتشافها إلاّ إذا سلط ضوء النقد الثقافي عليها في البحث عن الأنساق المضمرة وبعكسه قد تستمر هذه الحالة قروناً – كما يرى الغذامي نفسه – ولولا النقد الثقافي لما أمكن التحقق من ذلك العمى داخل متن الثقافة أو الخطاب الحامل للنسق الثقافي.

***

وقفةٌ مع مصطلح

◆ المُعادلُ الموضوعي Objective Correlative

◆ كان الشاعرُ والناقدُ والمفكّرُ الثقافي البريطاني «توماس إليوت» هو الذي صاغَ هذا المصطلحَ في دراسته عن مسرحية «هاملت» لشكسبير، التي نُشرتْ عام 1919م. قال إليوت :

"إنّ الطريقةَ الوحيدة للتعبيرِ عن عاطفةٍ ما في الفنّ، أو بالفنّ، هي العثورُ على مُعادِلٍ موضوعي، أي على مجموعةٍ من الأشياء المُنتظمة، أو على موقفٍ، أو على سلسلةٍ من الأحداثِ التي يصيرُ أيُّ واحدٍ منها هو «الصياغة» الفنّية لتلك العاطفة بالذات، بحيثُ تُستثارُ تلك العاطفة على الفور، حينما تُقدّم تلك الحقائق الخارجية وهي التي ينتهي دورُها بمجرّد تلقّيها، أو بمجرد ممارستها ممارسةً حسّيةً».

ومن الواضحِ أنّ هذا التفسيرَ الإليوتي للمعادل الموضوعي لا يُمكنُ أنْ ينطبقَ لا على الموسقى، ولا على التمثيلِ، ولكنه

يمكـــنُ أن ينطبـــقَ علـــى معظـــم الفنـــون الأخـــرى، بوجـــه خـــاص فنـــون اللغـــة - أي كـــل الأنـــواع الأدبيـــة - وفنـــون التشـــكيل. ومـــن ناحيـــةٍ أخـــرى .. فـــإنّ أيّـــة عاطفـــة : كـــالحزن، أو الرعـــب، أو الشـــفقة، أو الحـــب يمكـــنُ التعبيـــر عنهـــا بعـــدد لا نهايـــة لـــه مـــن الصياغات.

ورأى نُقادُ إليوت أنه خلطَ بين التعبير عن عاطفةٍ ما في العمل الفني، وبين استثارة هـذه العاطفـة لـدى مـنْ يتلقّـى هـذا العمـل .. وكـانت « سوزان لانجر» في كتابها «العقلُ ضـدّ الأنـا» أبـرزَ هـؤلاء النقـاد - عـام 1976م - بإبرازها أنّ تعنُّتَ نظرية إليوت يؤدي إلى حرمان الفنان من «المرونـة اللازمـة للتعـبير الفـني ، وأنـه تجاهـل إمكـان اختلاف ما يستثيرُ المعادل الموضوعي لإحدى العواطف، حسب اختلاف نفسيات وظروف وأعمار الذين « يتلقّون» العمل.

وقـد كـان للمصـطلح الـذي صـاغه إليوت تأثيرٌ واسعٌ في النقد العالمي، واشتهر بـه في مصـرَ كـلٌّ مـنْ الـدكتور رشـاد رشدي، والشاعر صلاح عبد الصبور.

الـدكتور سـامي خشـبة، مصـطلحات فكريـة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب.

تعدّد المصطلحات لا فوضى المصطلحات (رؤية ثقافية)



د. محمد ونان جاسم

ناقد وأكاديمي - جامعة اليرموك - العراق

كَثُرتِ الدراساتُ التي بحثت إشكاليات المصطلحات في جانبها التعددي والتمثيلي والاشتغالي والتنوع الفكري، أو التي جالت في علم المصطلحية بوصفه علماً ضاماً للاختلاف أو اللا اتفاق على الرغم من دلالته المعجمية التي تحمل معنى الاتفاق انطلاقاً من عبارة (هذا ما اصطلح عليه الناس، أي: اتفقوا)، وقد علقت بهذا العلم مفاهيم أربكت الفهم العام له منها: شيوع معلومتين غير صحيحتين حين أشاع أغلبُ دارسيه أمرين أولهما أن مرجعيته غير عربية متناسين الكتب والبحوث التي حفل بها التراث العربي وناقشت بإنعام موضوع الاجتراح أو علم الوضع، وثانيهما أنّ نشوء هذا العلم قد أضرَّ بالواقع الثقافي العربي، وهذا الرأي بشقّيه يشوبه الخطل.

وأرى أنَّ أمر المصطلح خال من الإشكاليات في حال نظرنا إلى تعدّد المفهوم، أو نظرنا إلى ركاكة الترجمة، فبناء المصطلح أو تأثيثه خاضعان للشرط الآني، أو لظروف التأسيس، فعلى الرغم من تعدد المصطلحات نجد أن العلاقة أحادية بين اللفظ والاشتغال، فلا خروج - على الأغلب - على محكمات تلك العلاقة، والمراجعة التاريخية لعلم الاصطلاح الذي أفضل تسميته بعلم الاجتراح أو علم التوليد أو علم الوضع تثبت لنا أهمية التعدد المصطلحي لا إشكاليته ففي أرثنا العربي التأليفي في مستوياته المختلفة ، ومن أمثلة هذا التعدد المقصود والاختلاف في الاجتراح نلحظ أن سيبويه قد اجترح مصطلحين لمسمًّى واحد هما مصطلح التصغير ومصطلح التحقير فقال في باب سمّاه (باب تحقير المؤنَّث): (اعلم أن كل مؤنَّث كان على ثلاثة أحرف فتحقيره بالهاء، وذلك قولك في قدم: قديمةٌ، وفي يد:

يديَّة.) ثمَّ يطلق على الباب نفسه مصطلحاً آخر هو باب التحقير (ينظر الكتاب : عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: 180هـ) المحقق: عبد السلام محمد هارون الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة: الثالثة، 1408 هـ - 1988 م، ج3 :176 و181)، نلحظ أن المصطلحين جالا في مفهوم دلالي واحد وأعطيا بعدين معرفيين متعلقين بالتداولية فالمصطلحان يشتغلان في حيّز السلبية الذي يستمد بنيانه من التداولية الاجتماعية، وقد منحا للمتلقي أفقاً يدور في مخرجات التفسير والتأويل، وأغنيا المناحي الاشتغالية للظاهرة الصوتية (التصغير والتحقير)، وإن جاز لنا أن نبحث عن إشكالية ما فسنبحث عن استقرار المصطلح واستمراره لا اشتغاله الآني، وقد يتعدد المصطلح بحكم الاختلاف المكاني كما هي الحال في استعمال البصريين لمصطلح الصفة واستعمال الكوفيين لمصطلح النعت(ينظر همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي المتوفى: 911هـ المحقق: عبد العال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980م ج3: 147.)، فقد أعطى هذا الاختلاف إلى رفد المكتبة العربية بكثير من الرسائل الجامعية والبحوث الأكاديمية الرصينة، ونشير في هذا المقام إلى أن الفيصل في التزام مصطلح دون آخر محكوم بالتراكمية المعرفية والمنهج الدراسي المعتمد والاقتناع الذاتي بالمفهوم الذي يفرزه المصطلح، ومن المصطلحات المُجْتَرَحة جغرافياً مصطلح الحداثة المؤسس غربياً الذي يقابله مصطلح التجديد عربياً.

وكان لعلم الأفكار (الإيدلوجيا) أثر كبير في تعدّد المصطلحات استناداً إلى اختلاف النظريات السياسية كالنظرية الماركسية والرأسمالية والإسلامية ومثال ذلك اختلاف نظراتهم لمقولتي(الفن للحياة) و(الفن للفن) فأغلب الأفكار الشمولية دعت إلى المقولة الأولى، نلحظ في هذا المجال الخلاف بين الأصوليين الإسلاميين في كثير من المصطلحات والمفاهيم كاختلافهم في تسمية السببية والعلّية، وقد استعمل ابن سينا المصطلحين من دون تفريق ولكن الشائع عنده هو استعمال مصطلح علّة (ينظر رسائل ابن سينا – رسالة في الحدود – تحقيق وترجمة وتعليق: أملية جواشين، منشورات المعهد الفني، للآثار الشرقية، القاهرة ، 1062م، ص: 100 ، وينظر: فكرة السببية عند فلاسفة الإسلام(بحث): د. صفية العدوى خليل، حولية كلية الآداب ، جامعة سويف، مج: 7، ج:1، 2018م، ص: 107- 108)، واستعمال ابن سينا لمصطلحين يدلُّ على اتكاء القدامى على فكرة التيسير والجوازات المنهجية في الاجتراح والوضع والاصطلاح.

وأسهمت الترجمة والمترجمون في

صناعة التعدد الاصطلاحي وبحسب رؤيتنا التي ذكرناها زادت حركة النشاط الثقافي تبعاً لهذا التعدد ومبتنياته الاختلافية، ومراجعة كتب علم المصطلح سيكتشف أن المترجم الواحد قد يترجم مصطلحاً إلى العربية ويوسمه بأكثر من تعريف أو مفهوم، فتُرجم المصطلح الإنكليزي على سبيل المثال لا الحصر Intentional Fallacy بمصطلحين الأول (أغلوطة القصد) والثاني (النية)، والمقام لا يتيح لنا الإكثار من هذه الأمثلة، وهكذا سرت الترجمات المختلفة في ترسيخ مبدأ التعدّد أو الاختلاف وهو برأي – كما أشرت – مبدأ مُجدٍ، ولا بدَّ لنا أن نشير إلى الفرق بين تعدّد المصطلحات المفسّة لمدلول واحد وتعدّد المدلولات لمصطلح واحد، وإذا كان ثمّة إشكالية فالإشكالية تكمن في الحالة الثانية لا الحالة الأولى.

واشتغل المجترحون العرب على قواعد كثيرة حين اجتراح المصطلحات، منها الالتزام باشتراطات اللغة العربية الفصحى واعتماد الشيوع والتداول والمقبولية الجمعية، ولكنَّهم لم يلتزموا حرفياً بهذه الاشتراطات، ومن الأدباء العرب الذين اجترحوا مصطلحات غير متوافقة مع اشتراطات الفصحى طه حسين فقد اجترح مصطلح (أبيجراما) للأمثولة القصيرة؛ لأنه لم يجد بديلاً عنها في الفصحى (يُنظر جنة الشوك : د.طه حسين، دار المعارف، القاهرة ، ، ط1، 1986م، ص:11)، وهذا الاجتراح اجتراح ينتمي إلى الدقّة ويرسم للمهتمين بعلم الاجتراح خطة تتّسم باليسر والسهولة فلا بأس بالاستناد إلى المصطلح في لغته الأم حين لا نجد مماثلاً له في اللغة العربية، كما هي الحال في مصطلح الكلاسيكية والرومانسية وغيرهما.



البنية الفنية البرغماتية في شعر أبي الطيب أطاعن خيلاً "أنموذجًا"

أ.د. مها خير بك ناصر
أستاذة الدراسات العليا – الجامعة اللبنانيّة
الجامعة اليسوعيّة – الجامعة الإسلاميّة

أولاً : عتبة البحث

تشهد الساحات النقدية العربيّة، اليوم، حركة نشطة على مستوى التنظير والتطبيق، غير أنّ هذه الحركة تفتقر إلى تفعيل كمونية النقد العربيّ، لأنّ معظم هذه الدراسات تلتزم نظريات وآراء نقديّة وافدة، قد تتعارض بقدر ما تتطابق، من دون التركيز على خصوصية النصّ العربيّ المؤسّس على لغة، لها قوانين تشكيل خاصة بها، علمًا أنّ معظم النظريات النقدية اللسانيّة، العربيّة وغير العربيّة، مادتها الأساس اللغة[1]، والاختلاف بين النظريات كامن في كيفية تلقّي إشارات النصّ وفهم دلالاته، وفضّ أسراره، وذلك مهما تنوعّت المناهج النقديّة.

يحظى النقد البراغماتيّ، كغيره من النظريـات النقديـة العالميّـة، باهتمـام الدارسين العرب[2]، فكثر الكلام على أصل الكلمة المعجميّ[3]، وعلى الأصل المقابل في اللغة العربيّة[4]، وعلى اهتمام المناطقة والفلاسفة والسوسيولوجيا والسيكولوجيين وعلماء اللغة بتحديد مفاهيمها، وبكيفية مقاربتها وتوظيفها، ومن ثمّ تكريسها في نظريّات نقديّة على الرغم من التباين في الآراء وصعوبة ابتكار منهج نقديّ براغماتيّ، له حدود وإجراءات واضحة يمكن تبنيها في عمليات التوظيف والتداول النقديّة[5].

تكشف الدراسات النقديّة عن تداخل المصطلحات والمفاهيم اللسانيّة، وعن تبنّي النقد البراغماتيّ أدوات نقديّة، لا تتناقض

ومفاهيم النظريات النقديّة المتعددة التي اشتغل عليها علماء الألسنيّة،[6] ،فالتداخل سمة بارزة في آليات النقد الحديث، لأنّ الثابتَ في علميّة النقد النصُّ الذي تتنوّع أنساقه وتتمايز قراءته بتمايز معارف النقّاد، وبتمايز قدراتهم على توظيف النظريات ، وهذا التمايز واضح في الدراسات النقديّة البراغماتيّة، وبخاصة الدراسات التي تنظر إلى مصطلح البراغماتية على أنّه مفهوم فلسفيّ ألسنيّ ذو مكوّن منطقيّ، فالمعايير المنطقيّة اللغويّة، في رأيي، يجب أن تكون الركيزة الأساس لأي بحث نقديّ يرغب كاتبه في يوظّف أدوات النقد البراغماتيّ.

ليس الهدف من هذه الدراسة التنظير للنقد البرغماتيّ، أو استنساخ آراء العلماء غير العرب ، أو الإسقاط[7] والتنظير، بل استخدام أدوات النقد البرغماتيّ في دراسة تطبيقيّة، لا تطمح إلى تعظيم هذه النظرية اللغويّة، ولا إلى النيل منها، أو من بعض العاملين في فضاءات النقد العالمي، لأنّ الغاية تنحصر في الكشف عن البنية الفنية البرغماتية في شعر المتنبي، وبخاصة قصيدة " أطاعن خيلاً".

تختزل لغة المتنبي الشعريّة آراءه ونظرته إلى الكون والحياة ، ولذلك لا يمكن قراءة المتنبي معزولاً عن السياقات الاجتماعيّة والدينيّة والاقتصاديّة والنفسيّة والعلميّة والثقافيّة والسياسيّة، التي ساعدت على إنضاج مقاصده وترجمتها بنيةً لغوية تضمر وتُفصح ، في اللحظة عينها، عن حقيقة علاقة المتنبي بنفسه، أولاً، وبالحياة والمجتمع والكون، ثانيًا، لذلك كان كشف طبيعة هذه العلاقات يقتضي معرفة عميقة بلغة المتنبي التي ارتبط تشكّلُها بثقافته وفلسفته الحياتية، وبسياقات متنوعة أثرت تجربته الشعريّة، وأفاضت في اتساع فضائه المعرفي المحرّض على الخلق، والحاضن إبداعاته.

ثانيًا: البنية الفنيّة البرغماتيّة وتجلياتها في شعر المتنبي

يقوم كلّ نص إبداعيّ على بنيةٌ فنية متنامية متمايزة في تشكّلها و دلالاتها، فإذا كان تماسك البنيات خاضعًا لثوابت ومتغيرات معجمية وصرفية وإعرابيّة وقدرات خلق، فإنّ التقاط إشارات هذه البنيات، وكشف أبعادها الدلاليّة والترميزيّة مرتبطٌ ، حكمًا، بإدراك طبيعة التراكيب النحويّة، و بمعرفة أسرار التراكيب، ومن ثم القبض على كيفية النقل والتقليب والتداول بين الألفاظ، وفق ما تفرضه السياقات المؤثرة في خالق النص الإبداعيّ.

تنوّعت الدراسات الألسنية البراغماتية مذ وضع الفيلسوف الأميركي موريس أسُسَ نظرية الدلالات، فكانت إشكاليةٌ جدلية فرضتها مبادئ نظريتين مختلفتين، تربط الأولى بحسب بلاغة بيرلمان

Perelman النظرية الحديثة بالمنهج البلاغي القديم، وتركّز الثانية وفق نظرية دوكرو Ducrot على قوانين الحجة المنطقيّة التي لم ينكر وجودها بيرلمان، بل قال بمنطق الحوار القائم على أسس الإقناع المنطقيّ؛ لكون الخطاب الذي يتناول المستجدات ينبغي أن يتلاءم وقيم المتلقّين ومعتقداتهم.

يقتضي مبدأ الملاءمة وجود عناصر لغوية وغير لغوية تتعاضد في بنية نصّيّة متماسكة تفي بمقاصد المتكلم، وتؤدي إلى نتائج ملموسة مُقنعة، يتبناها متلقٍ قادرٌ على توظيف مخزونه المعرفيّ غير المتناقض مع مخزون المرسل المعرفيّ، فيكون التأثر والتأثير على قدر ما يكون الخطاب موسومًا بسياق لغويّ، أدواته أفعال كلاميّة ، قوامُها قوة إنجازيّة، فعّلتها مستويات الاستخدام اللغويّ؛ المعجميّة والنحوية والتركيبية والدلاليّة والسياقيّة.

إنّ النصّ البرغماتي، شأن إيّ نص إبداعيّ، يقوم بشكل أساس وأوليّ على حدود الوضع الأصليّ للملفوظات الخاضعة في تركيبها لمؤثرات معرفيّة وعلميّة ودينيّة ونفسيّة وثقافيّة وأخلاقيّة واجتماعيّة وغيرها من المؤثرات المعرفيّة والإيديولوجيّة المُخزّنة في فكر المتكلّم، وهذه المؤثّرات، لها فعل كيميائيّ مولّد طاقة إنجازيّة؛ لأنّ الكلمة تكتسب في كلّ سياق جديد معاني ودلالات ترتبط بالأصل المعجميّ بقدر ما تتجاوزه.

يحتاج النقد البراغماتيّ، إذًا، في خلال توظيف أدواته إلى قارئ يمتلك مهاراتٍ لغويّةً وغير لغويّة، ومعرفةً علميّة بالبنيّة اللغويّة الجينيّة للنصّ، وكذلك معرفة عميقة بقوانين تشكّلها وانسجامها وتماسكها، وبكفاءات لسانيّة وقدرات تحليليّة تعين على التقاط أشكال المعرفة وإدراك دلالات الإشارات التي يرسلها النصّ أو يضمرها ، وبهذه الكفاءات يستطيع القبض على بعض مقاصد المُرسل وأهدافه غير المُصرّح بها، والتي تشكّل المركزيّة الأساس لأيّ كلام مكتوب أو مسموع؛ لأنّ أيّ كلام مُفرّغ من القصد والغاية هو جسدٌ من دون روح.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول إنّ النقد البراغماتيّ منهج قرائي علمي، يتمايزُ بوسيلة معرفيّة قادرة على تحريض الكمون الفكريّ وعلى استثمار المرجعيات ، وعلى تفعيل كيمائيّة التواصل والتفاعل بين مُرسلٍ ومتلقٍ، وعلى تنشيط عمليتي التفسير والتأويل، وبالتفسير والتأويل تتنوّع الدلالات، وتفيض المعاني، وتُتكشَفُ المقاصد والغايات، و من ثمّ تتمايز النتائج بتمايز طاقات الناقد وأدواته، هذه الأدوات تساعد على إنتاج دراسة معمّقة ، وتتناول الأفكار والمعاني والألفاظ والمفاهيم والإشارات، وكلّ ما له علاقة بابتكار الفرضيات ، وباستنباط المعطيات اللغويّة وغير اللغويّة التي تقود إلى نتائج منطقيّة مقبولة.

تكشف قراءة نصوص المتنبي عن وجود بنية لغويّة براغماتيّة، تُضمر وظيفة تواصليّة، قوامُها لغة إبداعيّة، تتمايز ببنية نحويّة وبلاغيّة ودلاليّة، تنطق بأفعال مختلفة، و تخبر عن أفكار المتنبي وعن علاقته بالحياة وأبنائها، فأضمرت هذه اللغة أفعالاً إنجازيّة، تمركزت في ما يُحدثه الخطاب الشعريّ من قبول أو رفض أو تماهٍ بصاحب النص، أو شعور بالرضى والطمأنينة، وذلك من خلال المعاني والموسيقى والدلالات التي تعكس مبدأ التعاون على ضوء الواقع المؤثّر في أشكال خطاباته الشعريّة التي تُنطق به وينطق بها، فوسِم شعر المتنبي ببنية فنيّة برغماتيّة حقّقت مقومات الخطاب البراغماتيّ، ومنها:

أ- القيمة التواصليّة

من أهم خصائص الشعر العربيّ القديم، بشكل عام، تحقيق عملية التواصل مع المتلقين، وهذا ما عبّر عنه النقاد العرب، فرأى الجرجانيّ في كتابه دلائل الإعجاز أنّ للشعر العربيّ غرضًا تواصليًا، لأنّ الغرض من الكلام، بما في ذلك الخطاب الشعري، "إنّما هو إيصال غرض المتكلم ومقصوده إلى السامع."[(8)].

تشير نصوصَ المتنبي إلى وجود قيمة تواصليّة فاعلة في فضاءات فكريّة وثقافيّة فمنحتها هذه القيمة حضورًا حيويًّا، ومروحة دلاليّة أنتجتها غزارة المعاني وكثافتها التأويليّة التي فتحت أبواب القراءة والاستنطاق، فكثُر عددُ الشُرّاح والمفسرين، قديمًا وحديثًا، فظن الباحثون أنّ نتاج المتنبي قد أُشبِع دراسة، غير أنّ الفضاء النقديّ يؤكّد انغلاق هذا الخطابات الشعريّة على دلالات لا يمكن القبض عليها بشكل نهائيّ، وكان لهذه النصوص حظٌّ كبير من الدراسات النقديّة المرتكزة على مفاهيم النظريات النقديّة الحديثة، فأثبتت تمايزها بفاعلية التواصل بين الشاعر والأجيال المتعاقبة، وهذا ما تنبّأ به المتنبي، فأشار إليه الشاعر بقوله:

وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي
إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا[(9)]

تظهر عملية رصد لحضور الشعراء العرب في المحافل التربويّة والفكريّة أنّ شعر المتنبي هو الأكثر اتساعًا من حيث التداول في المدارس والجامعات وبين المثقفين والعامة، وبخاصة ما جاء منه حكمة، حتى ثبت القول إنّ المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، ؛ لأنّ شعره جاء بوح روح إنسانيّة تتكلّم بالكلّ وللكلّ، فاستمرّت عملية التواصل بينه وبين الأجيال المتعاقبة التي رأت في كلامه تعبيرًا صادقًا عمّا تفكر به وترغب فيه، والأمثلة أكثر من أن تحصى في شعره، ومنها:

وإذا أتتك مذمتي من ناقصٍ
فهي الشهادة لي بأنّي كامل

يفرض النطق بهذا الكلام أو سماعه فعلاً تواصليًّا بين مرسل ومتلقٍ، فالمرسل يدرك أنّه مُنزّه عن المذمة وأنّ الصفة الأساس لمن ينال منه النقص والعيب، وصاحب هذه الأخلاق لا يؤخذ بكلامه، والمتلقي يُدرك عند سماع قول المتنبي أنّه مكشوف، وأنّ كلامه مردود عليه، وفي محاولة جبرية تتبيّن القدرة التواصليّة الرياضيّة المنطقيّة التي يتمتع بها المتنبي، فأنتج معادلة كلامه على النحو التالي:

المذمة(سلب الأخلاق الكريمة)//(-)

الناقص(سلب القيم والكمال)// (-)

كامل(تثبيت الكمال)//(+)

وفي عملية جداء لغويّ رياضيّ يكون:

المذمة(سالب)+ الناقص(سالب) = كامل(موجب)

أثبتت هذه المعادلة اللغويّة الرياضيّة المنطقيّة الدلاليّة امتلاك شعر المتنبي قدرة تواصليّة ممهورة بمعرفة علميّة تمنحها قوة التواصل والاستمرار في الآتي.

ب- الفعل الكلاميّ

تشير الدراسات البرغماتيّة إلى أن الفعل الكلاميّ هو فعل ينتجه قول ذو بنية لغويّة ونحويّة ودلاليّة، وذلك في وحدات لغويّة، غايتها التأثير في مشاعر المتلقي وأحاسيسه وفكره، بغية تحقيق أغراض إنجازيّة، قوامها قوة إنجازيّة موسومة بالمنطق.

يحيل التأمل المعرفي لماهية شعر المتنبي على الفضاء الثقافي وإلى مظاهر لغويّة واتصاليّة مشحونة بأفعال كلامية، لها مقاصد وغايات مباشرة أو غير مباشرة، سواء تجلت المقاصد في القوة الإنجازية الحرفية أم غير الحرفيّة؛ لأنّها تترك أثرها في نفس المتلقي، وتجسّد، في اللحظة عينها، قيمًا إنسانيّة و أفعالاً حركيّة نفسيّة و واجتماعيّة وخلقيّة، تولّد متعة فنية، وتحرّض على التحليل والاستنباط. وهذا بيّن في معظم القصائد، ومنها قصيدة" كفى بك داءً" التي يقتطع منها المطلع:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

تظهر القراءة النقديّة أنّ القوة الإنجازيّة تحيل على مقاصد ودلالات، يمكن استنباطها من أقوال مشحونة بأفعال كلاميّة، تترك أثرها في نفس المتلقي الذي يتواصل في لحظة ما مع الشاعر / المرسل، فيشعر بألم اللحظات عينها، لأنّ الكلام يخاطب أي ذات إنسانيّة تشعر بالغربة في واقع مأزوم اجتماعيًّا، أوصل الشاعر إلى القناعة بأنّ الموت رجاء وخلاص، فأضمر الفعل" كفى" عدة احتمالات اختزلها السياق اللغويّ في قصدية عن تُفصح ألم دفين يرى في الموت شفاء وحصر تحقيق الأماني ببلوغ المنايا.

يكثر في شعر المتنبي أفعال كلاميّة تضمر قوة إنجازيّة ومقاصد ودلالات وغايات، ويتعذّر على البحث سردها، وربّما فاضت دلالات هذين البيتين بمقاصد لا حصر لها:

إذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا

ألاّ تفارقهم، فالراحلون هم

غنيٌّ عن الأوطان لا يستفزني

إلى بلد سافرت عنه إياب

ينبئ البيتان الشعريان بأنّ المتنبي يُدرك قيمة نفسه، وهو في حال صلح دائم معها، لأنّه واثق بأي قرار يتخذه، وواثق من قدرته على التحرّر من الحنين إلى سلطة المكان وأهله، وارتحال الجسد، بالنسبة إليه، لا يلغي بقاء صورته ومعناه، فإذا ما ترحّل عن قوم يمتلكون قرار بقائه حيث هو مقيم، فهو باقٍ فكريًا، وهم الراحلون الزائلون.

ينطلق البيتان السابقان بقوة المتنبي المعنويّة، وبإيمانه الراسخ بقدرات تشعره بالغنى عن الارتباط بالمكان، فيتعالى على الحنين إلى أي أرض غادرها، لأنّه مؤمن بمقولة الإمام علي "عليه السلام": "ليس بلد بأحق بك من بلد خير البلاد ما حملك"؛ فالرحيل عن أي أرض لا يسبب له كآبة أو حزنًا، لأنّه أينما ارتحل فسيجد من يقدّره ويحترمه، وتكون خسارة الارتحال قد وقعت على المقيمين، لأنّ الارتباط بالمكان، بالنسبة إلى الشاعر، مشروط بكفاية الغنى النفسيّ.

يعود السبب الكامن وراء فاعلية الأفعال الكلامية في شعر المتنبي إلى أنّ لغته الشعريّة اتسمت بالفصاحة والبلاغة، فأضمرت قوة إنجازيّة، غايتها الإقناع أو الإرشاد أو التضليل، وذلك من خلال استخدامه صيغًا متنوعة، ثرية بالتفسير وتأويل، وبأدوات الترميز وبأساليب الإخبار والإنشاء والشرط والأمر والنهي والاستفهام والتعجب.

ج- النفعية

لما كان الشعر في رأي ابن طباطبا "تُدفعُ به العظائم، وتُسَلّ به السخائم، وتُجلب به العقول، وتُسحر به الألباب، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى."[10]، فإنّ للشعر منافع أخلاقيّة ونفسيّة وإمتاعيّة وفكريّة وجماليّة وبيانيّة وموسيقيّة وإخباريّة وتعليميّة، وشعر المتبي قد حقّق هذه الشروط النفعية الماديّة والروحيّة والبيانيّة والعروضيّة، وليس النفعية بمعناها المادي الذرائعيّ.

استطاع المتنبي بشعره أن يحرّض المتلقي على التفكير والتحليل، والأمثلة أكثر من أن تحصر في بحث، وربما كان أكثرها تعبيرًا هذه اللوحة الانسانيّة الرائعة، التي تصوّر الحوار الضمني بين ذاتي المتنبي؛ الذات العاطفيّة السعيدة في وفائها لمن غدر، والذات العاقلة المُدرِكة

المتألمة المتوسلة الوفاء من توأمها ، فيدخل المتلقي في نفعية اجتماعيّة ونفسيّة وفكريّة وجماليّة وعاطفيّة وبيانيّة وبلاغيّة وموسيقيّة وتحليليّة وإخباريّة :

حببتك ،قلبي، قبل حبك من نأى

وقد كان غدّارًا، فكن أنت وافيا

أقلّ اشتياقًا أيّها القلب ربّما

رأيتك تصفي الودّ من ليس صافيا

جاءت الجمل في هذين البيتين مشحونة بجمالية التلقي، وتعدّد المقاصد والغايات، وممهورة بطاقة تأويليّة تحرّض على التحليل والتفسير والربط، وعلى استثمار مرجعيات معرفيّة وثقافيّة، تثري عمليتي التواصل و التفاعل مع بنية الخطاب الشعريّ الذي تضمّن أساليب تركيبيّة غلب على المُسند فيها صيغة الفعل الماضي، التي وصّفت أحداثًا تمنّى الشاعر أن يتحرّر منها، واستخدم ، أيضًا ، صيغة الطلب بالأمر، وصيغة النداء، فتكشفّت حال الصراع بين سلطة العقل وسلطة القلب؛ فالعقل يرفض الوفاء، والقلب محبٌ يصفي الودّ لمن ليس صافيا .

وظّف الشاعر في هذين البتين أفعالاً وتراكيب، غايتها الإضاءة على ما ينفع المرء، أخلاقيًا وإنسانيًا، و ما يضرّه، فالأفعال الماضية (حببتك—نأى- كان- رأيتك- ليس) وصّفت شعورًا مضى، ونفيه من القلب ضرورة ، فالحبّ الصادق يجب أن يزول، لأنّه حدث في كينونة انتهت، وعليه إنكار رؤيته الوفاء لمن لا يستحقّ الوفاء، فيحكم على هذا الحبّ بالجمود والنفي" ليس" .

جاء التوصيف ليبرر أسباب قسوة الطلب (أقل - كن) في زمن حاضر يكشف عن وجدانية صادقة من خلال أساليب النداء التي تضمنت نوعًا من الضعف والرجاء (قلبي- أيها القلب) ، ليقنع المتلقي قبل قلبه بضرورة التخلص من الوفاء في حاضر يكشف النأي وعدم الوفاء والصفاء (تصفي) فكانت النفعية معنويّة تقضي بتحرير المحبّ من تبعية الحبّ وأغلاله، فكشفت التراتبية المنطقيّة عن قدرة في الإبلاغ والتبليغ والفهم والإفهام.

د- ارتباط شعر المتنبي بالواقع

يرتبط شعر المتنبي بواقع التجارب التي عاشها، فصوّرت قصائده جوانب متنوعة من حياته، وتضمّنت إحالات كثيرة على الواقع العلميّ واللغويّ والثقافيّ والإنسانيّ والحضاريّ والاجتماعيّ، ففي مطلع قصيدة "وا حرّ قلباه" ، يكشف السياق عن إحالة المتلقيّ ، فكريًّا وحضاريًا ، على معرفة كيمائيّة ومناخيّة، أثرت مخزون الشاعر العلميّ، ثمّ وظّف مخزونه في تشكيل الصور وتوليد الدلالات والمعاني :

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم

ومن بجسمي وحالي عنده سقم

تتجلى، من خلال التراكيب، فرضية علميّة كيمائيّة/ نفسيّة، فالشاعر يبدأ قصيدته بواو الندبة، وكان المندوبُ متمظهرًا في حرارة حبّ لسيف الدولة الذي يقابل حرارة الحبّ بالبرودة والجفاء، فنتج من تصادم الحرارة والبرودة فعل ولادة إبداعيّ تجلّى في تساقط ماء الحياة الشعريّ ألمًا وحزنًا وعتابًا ومدحًا وفخرًا، في لحظة فذوذية رشحت بوحًا يماثل المطر المتساقط لحظة اصطدام البخار المناخيّ الحارّ بطبقات باردة، فعكس هذا البيت ثقافة الشاعر العلميّة التي ازدهرت في العصر العباسيّ، وكشف، أيضًا، عن قدرته في توظيف الدلالات العلميّة المستمدة من روح العصر وعلومه.

أما قوله:

إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعًا
مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم(11)

فإنه يحيل المتلقّي على معرفة لغويّة ونحويّة، وظّفها الشاعر في إعطاء لوحة رائعة للرجل القائد الذي يكون قوله نافذًا لحظة النطق به، ويصير حدثًا ماضيًا، لأنّ "لم" الجازمة إذا سبقت الفعل المضارع قلبت الزمن من الحاضر إلى الماضي، ونوايا سيف الدولة ورغباته صارت فعلاً ماضيًا، من دون حاجة إلى أدوات قطع وجزم، لأنّ الحلم يصير حقيقة وقدرًا، إذا ما مرّ في فكر الأمير.

يحيل، أيضًا، مطلع قصيدة "عيد بأية حال عدت يا عيد" على واقع نفسيّ واجتماعيّ وسياسيّ وقيميّ ظاهرٌ وبيّن في خلال التوصيف الدقيق لواقع يعيشه الشاعر، وكذلك ألمه النفسيّ في واقع لا يرتبط به عاطفيًا، لأنّ الأحبّة الحقيقيان بعيدون عنه جغرافيًا، وعلّل ذلك بعرض حقيقة وصول كافور إلى الحكم، ثمّ انتقل إلى حكمة تؤكّد رأيه في من يغدر بسيده ليتوصّل إلى الملك والسيطرة، فالعبد لا يمكن الوثوق به؛ لأنّ النفس التي تشبع بعد جوع يبقى الشح فاعلاً فيها.

يدعو المتنبي، بناء على الفرضيات والمعطيات التي يؤسّس عليها الشاعر إلى الابتعاد من الغدّار العاجز عن الوفاء للإنسان الحر، وضمّن الأفعال الكلاميّة أفعالاً إنجازيّة تشير إلى العلة التي تسبّبت بارتحاله عن مصر برغماتيّ أدواته لغة ترسم الواقع الاجتماعيّ بكلّ تفاصيله التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة.

هـ- تجليات مبدأ التعاون

تكلم النقاد العرب على مبدأ التعاون في الشعر العربي، ورأى حازم القرطاجني أنّ نجاح تلقي الخطاب الشعري مشروط بأن يكون السامع على استعداد نفسيّ؛ لذلك إذا أحدثت **الملفوظات تخييلاً** في نفس المتلقي المتمايز بمستوى ثقافيّ وفكريّ موازٍ مستوى المُرسِل لحظة حصول الإرسال والتلقي، وإذا تمايز المستوى **كان الأثر مغايرًا** ؛لأنّ للغة الشعر ، في رأي الفارابي،

أثرًا في فكر المتلقي، وهذا الأثر مرهونٌ قيمتُه ودلالاته بقدرات المتلقي وطاقاته، فعبّر عن ذلك بقوله: "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإننا من ساعتنا يُخيّل لنا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف منه فنتجنبه وإن تيّقنا أنّه ليس في الحقيقة كما خيّل لنا، فنفعل في ما تخيله لنا الأقاويل الشعريّة. وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا لو تيّقنا أنّ الأمر كما تخيلّه لما كان ذلك القول. **فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفكاره تخيلاته**"[12].

انطلاقًا من المعطى الذي يمكن استنباطه من كلام القرطاجنيّ، يمكن القول إنّ شعر المتنبي جاء تعبيرًا صادقًا عن مقاصده في سياق تخاطبي معيّن موجّه إلى متلقٍ قادر على فهم القصد إيحاءً أو كشفًا، وجاء، أيضًا، مؤسّسًا على معايير بلاغيّة برغماتيّة، تقضي بأن يكون الكلام وفق مقتضى الحال، فألمح في شعره إلى خاصيّة التعاون بين المرسل والمتلقي في أكثر من موضع:

إنّما تنجح المقالة في المر

ء إذا صادفت هوى في الفؤاد[13]

كلُّ شعرٍ نظيرُ قائلِه فيك

وعقلُ المُجيزِ عقلُ المُجازِ[14]

يحرّض شعر المتنبي على طرح الأسئلة، وعلى البحث عن أجوبة بثّها صاحبها في كليّة نصيّة تمنح الأجزاء وحدة منطقيّة وحضورًا مستقلاً من دون أن تفقده انتماءه إلى الكلّ، لأنّ نصوصه تتمتع ببنيّة فنيّة مشحونة بجماليات لغويّة وأدبيّة وفنيّة، تغري بالتأويل المؤسّس على بعدين؛ بعد لغويّ ألسنيّ، وبعد معرفيّ سياقيّ، وبهذين البعدين تتكشّف مجالات الاستعمالات اللغويّة وطبيعة سياق الخطاب الشعريّ وقيمة الأفعال الكلاميّة، وخصوصية قوّتها الإنجازيّة، وذلك من خلال قراءة الملفوظات، في حالي الاستقلال والإندماج، فتعرب الأجساد النصيّة عن المعاني الحرفيّة عندما تكون كلاً متكاملاً في لحظات التلقي الأوّلي، وعن المعاني الضمنيّة عندما تقبل النصوص إقامة علاقة مكاشفة وتحليل وانفتاح مع متلقٍ يتقن معالجة شروط التبليغ والتواصل.

أوضحت النماذج الشعريّة السابقة أنّ أسس النقد البراغماتي يمكن تطبيقها على أبيات مُقتطعة من قصائده، غير أنّ الدراسة العلميّة البراغماتيّة لنصّ شعريّ يجب أن تتناول الجسد النصيّ كلّه، فيكون التأسيس لقراءات تتجاوز حال إسقاط مفهوم المصطلح على النصّ العربيّ، والنظر إلى المصطلح نظرة تقديس، من إبداء أي رغبة في استنباط آليات جديدة من أجل الحصول على إضافات يؤسّس عليها، ولذلك سيكون تطبيق البراغماتيّة على

قصيدة" أطاعن خيلاً " للمتنبي مغايرة أدواته ما هو متعارف عليه، وسيكون العمل على البنية العلميّة المنطقيّة، وعلى أسس العلم البرهانيّ القائم على فرضيات ومبادئ أوليّة ومعطيات وأدلة وبراهين واستنتاجات.

تظهر القراءة الأوليّة للقصيدة أنّها مشحونة بأفكار أولية مقبولة، وبمعطيات تحرّض على التحليل والاستنباط وصولاً إلى حجج منطقيّة، قوامها ثوابت وبدهيات فكريّة موروثة ومكتسبة، وهذه الأسس أنتجت بنية فنيّة براغماتيّة، يمكنها أن تعين الناقد على منح عملية النقد خصائص العلم الرياضيّ البرهانيّ.

ثالثًا: المكون البرغماتي في قصيدة " أطاعن خيلاً"

لما كانت الدراسة البرغماتيّة متأثرة بالدراسات الألسنيّة والفلسفيّة والمنطقيّة ، وتتبنّى مقولة أنّ كلّ لفظ في السياق يحيل على معنى آخر في كل قراءة نقديّة جديدة، فإن هذه الدراسة ستتبنّى، قدر الإمكان، المسلمات الفلسفيّة والمنطقيّة رغبة في الوصول إلى المعاني الضمنيّة التي تمركزت حولها مقاصد المتنبي في هذه القصيدة.

تكشف الدراسة البرغماتية لقصيدة " أطاعن خيلاً" عن وجود علاقة ثابتة بين فكرة رئيسة أراد المتنبي تبليغها، وبين الأفكار الجزئية التي ترتبط بالفكرة الرئيسة المتضمّنة قصديته قصيدته الأساس، علمًا أنّ هذه الأفكار المتعاضدة في بنية لغويّة فنية أضمرت ثوابت ومتغيرات ومعطيات، غايتها إثبات الفرضية، من خلال البرهان على صحتها وسلامة نتائجها.

تظهر دراسة البنية اللغويّة /الفنيّة لهذه القصيدة أنّها تتمايز بنشاط فكريّ، جسّدته اللغة لحظة خروج جسد المولود النصيّ إلى الفضاء الخارجي، هذا الفضاء المؤثّر حكمًا، في طبيعة المخلوق، شكلاً ومضمونًا، فالمتنبي المتعاظم بذاته تطوّعه ظروفٌ اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة تفرض عليه اتخاذ المدح حرفة اعتياش، وهنا يبدأ الصراع الضمني بين ذات ترى نفسها فوق الجميع[15]، وأخرى ترى الواقع وتدرك ظروف الحياة القاسيّة، فكان عقدٌ بينهما يقضي بأن يقبل المتنبي تعظيم الممدوح من دون أن يتخلّى عن تعظيم نفسه وتمجيد خصاله، فأضمرت هذه القصيدة فكرة رئيسة هي الشعور بالتفرد والتمايز، أشار إليهما من خلال أفعل القول وما أضمرته من أفعال إنجازيّة تبوح بعظمة ممدوح يشبه المتنبي المتفوّق على كلّ ممدوح.

يقول البرقوقي شارح ديوان أبي الطيب إنّ هذه القصيدة قيلت في مدح علي ابن أحمد بن عامر الإنطاكي، والقصيدة مؤلّفة من واحد وأربعين بيتًا غلب عليها الفخر والحكمة والوجدانيات والمديح ،

وكان نصيب الممدوح عشرة أبيات شاركه المتنبي في بعضها ، لأنّ القصيدة أشبه بملحمة تقوم على شخصيات وأحداث ووقائع، بطلها فرد لا يشبه سوى نفسه ، فإذا عظمت حال الممدوح، قارب بعضًا من صفات الشاعر التي أهلته ليستحقّ المدح.

تقتضي قراءة القصيدة والكشف عن بنيتها ومعانيها ودلالاتها ومقاصدها، أن نتبع خطوات محددة تساعد في معرفة حركيتها الفيزيائيّة، وفي اندماجها الكيميائيّ:

1 - الأنساق الفيزيائية وقيمتها الدلالية

يتحرك النص لغويًا في بنية ظاهرة تكشف عن الفضاء النفسيّ والفكريّ الذي رعى وحضن ولادة هذه القصيدة التي يبدأها المتنبي بفعل يمهّد للكلام على قدر اختاره ليكون وحيدًا في مواجهة حدثان الدهر ومصائبه، غير أنّه لا يأبه لذلك؛ لكونه متسلحًا بصبر الإيمان الذي قوّى عزيمته وأثبت شجاعته في مواقع كثيرة جعلت الآفات تنطق متعجبة ومتسائلة إن كان الموت قد مات، أو الخوف قد خاف منه، فنأى عنه، والسبب تقولُه قدرتُه على اقتحام الأهوال بشجاعة تشي بأنّ للرجل روحًا ثانية، أو أنّ له مع روحه ثأرًا. غير أنّ السر الحقيقيّ كامن في إيمان المتنبي بالقضاء والقدر، فلا فراق بين الجسد والروح إلا في الساعة المُقدّرة، لذلك على المرء أن يسجّل في زمن اتحاد الجسد والروح أعمالاً عظيمة ممهورة بالقوة والإقدام، فالمجد لا يكون إلا لمن كان مبتكرًا وسبّاقًا في استخدام السيف والطعن والفكر، وهذا المرء وحده يترك بعد موته دوي أفعاله العظيمة التي لا يُسمع سواها، ولأنّ المتنبي يتمايز بهذه الخلال فهو يرفض أن يقبل عطية ناقص، كي لا يكون له فضل المشكور على الشاكر ، ولأنّه يؤمن بأن من ينفق عمره في جمع المال مخافة الفقر فإن ما يفعله هو الفقر بعينه، فهو يترفّع عن مثل هذه الهبات، ويرهن حياته للدفاع عن المظلومين، حيث يُسقي الظالمين كؤوس الموت في معارك لا تُشتهى فيها كؤوس الخمر، والدليل على ذلك أنّ عناصر الطبيعة المُجسِّدة الثبات والقوة والاتساع واللانهاية تشهد أنّه القوة والعطاء والأسرار والعظمة واللانهاية، وكذلك تشهد له سعة المفازة التي يتوسّطها على ظهر إبل سريعة من دون توقف في فترة زمنية ربيعيّة ذكّرته أمطارُها بجود جد الممدوح.

فتح الكلام على جدّ الممدوح بابًا للانتقال إلى تصوير كرم الممدوح ومهابته وشجاعته، وهو المنتسب إلى جدين كريمين، أصّلا فيه الجود والكرم، فكانت هذه الصفات سببًا في السير إليه، ليقطع الشكّ باليقين بعد أن استعظم الأخبار المنقولة عنه، فوجده أعم نفعًا وأشهر ذكرًا، فلا عجب، إذًا، أن يقصده المتنبي؛ لأنّه صاحب علم وحلم وحجى، وهو

يستحقّ مدح أبي الطيّب، على الرغم من رفضه ومقته السلاطين الذين يتمنّى موتهم، ويكره عطاياهم، ويفضّل الموت على أن ينال عطية حقير صغير.

أسّست عملية السرد والتوصيف لتقوية حجة الشاعر، لأنّ مدحه الأنطاكيّ مختلف، لكون هذا الممدوح شخصية تجسّد قيم الشاعر، ويلتقي معها في الأخلاق والقيم، فرأى فيه ذاته، ومنحه مدحًا غير منظوم، فجاء الشعر إبداعًا نطق به، وأنطقه نتيجة شعوره الصادق لحظة لقاء الممدوح الذي يستحق المنازل العالية، والذي لم ينل ما يستحقه من المراتب، لذلك كان للقاء أثر كبير في نفس المتنبي إذ أنساه حدثان الدهر، وأزال عتبه، فغفر جودُ الممدوح ذنوب أبناء ذاك الزمان.

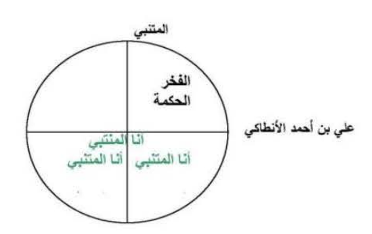
تكشف حركية الدلالات الحرفيّة للمعاني الظاهرة عن وجود بنية فنيّة كليّة متنامية مترابطة متماسكة ، تقوم على أساس برغماتي يبدأ بمقدمة تختزل الفرضية الأساس التي يؤمن بها المتنبي لينتقل منها إلى البرهنة على صدق الفرضية ، ومن اللافت أنّ التركيز كان على القوة الجسديّة التي ساعدته ليصل إلى غايته/ الممدوح ، من دون أن يشير إلى تمايزه الفكريّ الذي نطق بالشعر ونطق الشعر به ، لأنّ تمايزه الفكريّ، في رأيي، حجبه في ظلال تراكيب، أتقن بها أسلوب الربط المنطقي بين أجزاء القصيدة ، فبرزت قدرته على المحاكمة العقليّة ، وعلى إبراز الحجة والبرهان، وذلك من خلال تقديم معطيات تفسّر سبب قدومه إلى الممدوح، وتمهّد للإعلان عن النتيجة بلغة تواصلية تضمر أفعالاً كلامية وغايات ومقاصد.

بدأت القصيدة بإبراز صورة المتنبي عاتبًا ومعاتبًا حدثان الدهر أولاً ، ونفسه ،ثانيًا ، لأنّها انقادت إلى العتاب والشكوى، فكان العتاب منطلقًا لحركات تعكس بطولة الشاعر وشجاعته وفصاحته وحكمته وعزة نفسه ومحاكمته العقلية التي قادته إلى علي ابن أحمد الأنطاكيّ المنتسب إلى جدين كريمين، ليدعم السماع بالرؤية المباشرة ، وتثبت قناعاته، ويخف عتابه وعتبه على الأيام، لأنّه وجد في الممدوح ما يغفر ذنوب أبناء الحياة، ووجد فيه صفات مشتركة بينهما ، فالشاعر لم يأخذ حقّه، وكذلك الممدوح، وهو وحيد يواجه فرسان الدهر، والممدوح هو الفرد الذي ألغى ذنوب أبناء الأيام .

تؤسس حركية النص الفيزيائيّة لمركزية، قوامها شعور المتنبي بالعظمة والتفرد، وهذه المركزيّة تشكّل نقطة التقاطع بين محوري البنية النصيّة، ويمثّل المحور العمودي منهما ذات المتنبي، ويمثل المحور الأفقي ذات الممدوح، فنتج من هذا التقاطع أربعة مستويات يمكن عنونتها بـ:

- مستوى الفخر
- مستوى الحكمة
- مستوى الوصف
- مستوى المدح

تتسلّل أنا المتنبي إلى المستويات جميعها، وشغلت أناه المفردة والجماعيّة / الظاهرة والمضمرة ثلثي بنية القصيدة في بنيتها الهندسيّة التي يمكن توضيحها في هذا الشكل الهندسيّ:



2- كيمائية الإندماج النصي وتجلياته المنطقيّة

تقوم القصيدة على عناصر لغويّة وغير لغويّة تنصهر في كليّة مقصديّة، غايتها الأساس إنتاج الخطاب الشعريّ، وتضمينه أفكار منتج النص ومعتقداته وآراءه في لحظة فذوذية خارجة على الزمان والمكان، حيث يمتزج وعي يدرك مظاهر الأشياء، ولا وعي يدرك الغيبي المستتر وراء الظواهر والمرئيات، ليتمخض عن هذا اللقاء ولادة جسد نصيّ، نسيجه لغة تأثرت جينات صياغتها بالمختبر الفكري لخالقها، الذي بث بعضًا من روحه في كليّة النص.

لم تكن قصيدة " أطاعن "خيلاً"صناعة لغوية من موادّ تفتقر إلى الروح، بل كانت انبثاقًا عن ذات تتلقّى وتُبدع في أسلوب مُضلّل، يوحي للمتلقي أنّ كل بيت مستقل عن الآخر ، ولكنّ القراءة المعمّقة تظهر أنّ الأجزاء مشدودة إلى كل يتحكم في حركية العناصر ودلالاتها، بأسلوب علميّ منطقيّ قائم على وضع الفرضيات وتوظيف المعطيات والوصول إلى نتائج مُقنعة ترضى المتنبي والمخاطب.

وظّف الشاعر، من أجل الوصول إلى أهدافه، معارف لغويّة ومعتقدات دينية ومظاهر اجتماعيّة وطبيعيّة وجغرافيّة وأفعالاً كلامية تفي بتجسيد حركية العناصر اللغويّة وتفاعلاتها في متحدٍ لغويّ يضمر فرضيات، وينطق بمعطيات، ويوحي بقضايا إنسانيّة واجتماعية تشغل فكر المرسل.

أ- الفرضيات

انبنت قصيدة المدح هذه على فرضية رئيسة هي شعور المتنبي بالتفرد والعظمة، ليقنع نفسه **بإنشاء الخطاب**، فيعوّض بشجاعته عن نقص ذات اليد، ويرضي ذاته بالكلام على أصل الممدوح تعويضًا عن عدم التصريح بنسب فرض عليه غربة نفسية واجتماعيّة، تمظهرت في عتبة نصيّة

شرّعت أبواب التأويل ، فالمتنبي بدأ الكلام بفعل مضارع دالٍ على المشاركة" أطاعن"، وأضمر الخطاب لوحات فنية، يوحي تغييبها عن مسرح الرؤية المباشرة بفرضيات تمهّد للوصول إلى آخر، يبادل أبا الطيب فعل الطعان ، غير أنّ الصورة تكشف عن وجود خيل يمتطيها مبارز واحد هو الدهر، لتكتمل الصورة الحوارية بين "أنا" أبي الطيب المتألمة من حدثان الدهر، و"أناه" المتعالية على الشكوى، والمستعصمة بنعمة الصبر" وما قولي كذا ومعي الصبر".

جسّد مطلع القصيدة، في رأيي، مقدمة أوليّة تقود إلى استنباط فرضيات قابلة البرهان أو النقض، وذلك بالاستناد إلى معطيات متنوعة احتجبت وراء ظلال تراكيب البنية النصيّة المشحونة بالصور والشفرات والرموز والدلالات التي خضعت في تشكّلها إلى قوانين لغويّة ونحويّة وبلاغيّة منحت الجسد النصيّ وجودًا بالقوة وبالفعل.

لقد انبثق عن الفرضية الأساس مجموعة من الفرضيات التي تختزل علاقة المتنبي بنفسه، ومن هذه الفرضيات اعتزازه ببطولته وشجاعته وحكمته وأصالته وكرم نفسه وفكره المنطقيّ. ولقد برهن عن كل فرضية بمعطيات لغويّة، تتمايز أفعالها الكلامية بدقة التعبير عن مقتضى الحال، وتؤسس لمجموعة من الحجج والبراهين، التي وظّفها الشاعر للوصول إلى الأهداف والغايات والمقاصد، الذاتيّة والإجتماعيّة والإنسانيّة.

ب- المعطيات

بنى المتنبي فرضياته على معطيات ملموسة، لها أساس معرفيّ ودينيّ واجتماعيّ وبيئيّ وجغرافيّ، واستطاع توظيفها في محاولة لإقناع المخاطب بالقضايا التي أراد إثارتها من دون تصريح. وهذه القضايا هي:

القضية الأولى: علاقة الشجاع بالقضاء والقدر

يكشف الموروث الدينيّ عن عقيدة تقول إنّ الشجاع المؤمن لا يخاف الموت، لأنّه يؤمن بقوله تعالى:" وإذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة ولا يستأخرون"، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ المتنبي يؤمن، أيضًا، بأنّه جاء ليقول كلمته، و لم يتمّ رسالته بعد؛ لأنّ لكلّ إنسان رسالة يقوم بها، و رسالة الشاعر لم تكتمل، وفق رأيه، فكان إيمانه بالقدر مشجعًا على خوض المعرك بجرأة جعلت آفات الطعان تتساءل عن سر الشجاعة التي ربطها المتنبي بقضية الإيمان بالقضاء والقدر، فتجلّى الإيمان في تراكيب متنوعة تكشف عن العلاقة بين القضية الأولى وأسبابها، والتي يمكن اختصارها على النحو التالي:

المؤمن بالقضاء والقدر ← لا يغدر= أطاعن

← يرفض الشكوى = وما قولي كذا

←صبور= معي الصبر(وبشر الصابرين)

←شجاع= وأشجع مني = دلالة مباشرة

← مقدام وطموح= وما ثبتت إلا وفي نفسها أمر

←مغامر=- تمرست بالآفات+ وأقدمت إقدام الآتي

النتيجة = ذر النفس تأخذ وسعها

إذًا، قضية الإيمان بالقضاء والقدر هي قضية مُحقة في وجدان الشاعر، الذي حاول إقناع المخاطب بتمايزه أولاً، وبالاقتداء به، ثانيًا، لكونهما متشابهين في الكلام وبعد النظر والشجاعة (لساني وعيني والفؤاد وهمتي ...)؛ لأنّ التجاور بين الجسد والروح له زمن مكتوب، ولذلك أخذ على عاتقه مساندة الضعفاء والمظلومين(عليّ لأهل الجور ...) فشهدت له الجبال والبحار والصحراء على شجاعته(وكم من جبال جبت....).

القضية الثانية: حتمية العلاقة بين وجود الشجاعة وبلوغ المجد

إذا كانت غاية المتبيي والممدوح بلوغ قمم المجد، فإنّ الطريق الأساس إليه هو التسلح بالشجاعة و الإيمان بأنّ :

بلوغ المجد مشروط بـ

← التخلي عن اللذات(الخمر والقيان)

← ابتكار أساليب في القتال والطعن

(والفتكة البكر)

← مقاتلة الملوك بشراسة وقوة

يضمر تركيب " وتضريبُ أعناقِ

الملوك دعوة إلى حماية الضعفاء

وعدم منازلتهم، وهنا إشارة إلى

سمو أخلاقه وعمق إيمانه.

← ترك دوي الأفعال العظيمة

(وتركك في الدنيا....)

← الترفع عن قبول هبة الناقص

(إذا الفضل لم يرفعك...)

← نبذ البخل وعدم جمع المال مخافة الفقر... (ومن ينفق الساعات ...)

هذه الشروط، قوامها أفعال تخبر عن عظمة المتنبي القادر على بلوغ المجد من دون أن يخسر كرامته، أو يتقرّب من الملوك والأمراء، لذلك كان تضريب أعناق الملوك واجبًا عليه، وترك هدية الناقص فضل، لأنّه يمقت السلاطين ويتمنّى قتلهم وتقديم لحومهم للنسور المنتظرة .

القضية الثالثة: صفات ذوي الأصل والفكر المستحقين خطابه الشعريّ

لما كان واقع المتنبي الاقتصاديّ يفرض عليه امتهان الشعر ووضع حصاد فكره بين أيدي الملوك والأمراء، فلقد

كان لكلام المتنبي ظاهر وباطن، إذا ما استُثني شعره لسيف الدولة، غير أنّه في هذه القصيدة صرّح من دون تلميح بالمعايير والصفات التي تستحق المديح، وهي:

صفات من يستحق المدح ← الانتساب إلى أصل كريم معروف بجوده

(أنّ عامرًا علا لم يمت..)

← علو المنزلة وفيض العطاء

(وإنّ سحاب جوده ...)

← سعة الصدر والعلم والفهم

(فتى لا يضم...)

← غنى مادي ومعنوي يُجسد بالجود

(ولا ينفع الامكان لولا ...)

← نقاء الأصل من الأم والأب

(قران تلاقى...)

← تمايز وتفرد ولو كثر المريدون

(فجاآ به...)

← محبة المحيطين به والتضحية من أجله

(مفدى...)

←ذكر طيّب يغري بلقائه

(وأستكبر...)

← النقاء والجود

(كأنك برد الماء...)

← صاحب علم وحلم وحجى

(دعاني ....)

ولأنّ الممدوح يتمتع بهذه الخصال فلقد استحق شعر المتنبي الذي يحجبه عن السلاطين وصغار النفوس، فرأى فيه صفات تماثل صفاته، وهذا ما جعل الشعر يُنطق المتنبي ويتهلل للقائه، من ثمّ حملت المتنبي إلى الغفران، لأنّ عظمة علي بن أحمد الأنطاكيّ أزالت عتب المتنبي، لكأن الأيام" أتت به عذراً عن ذنوب بنيها :" كما قال البرقوقيّ .

حققت الفرضيات والمعطيات المنبثة ضمن قضايا رئيسة في القصيدة تواصلاً فكريًا وأخلاقيًا وإنسانيًا بين المتنبي والمتلقين، وانكشف تفكير الشاعر الاستدلالي البرهاني المنطقيّ ، وقدرته على توظيف المؤثرات الثقافيّة والعلميّة والحضاريّة والفكريّة في التعليل والوصول إلى نتائج تقنع المتلقّي فحقّق من خلال القضايا التي طرحها مقاصده المباشرة وغير المباشرة.

ج- النواتج القصدية المعرفيّة الدلاليّة والفنيّة

تحرّض المقدمة والفرضيات والمعطيات والبراهين على الكشف عن جدلية بين ما يطمح المتنبي إلى تحقيقه وبين واقع يرفض الاستسلام إليه. فكرّس معتقداته وآراءه ثوابت إنسانيّة انبثقت من عملية التفاعل بين ذات مبدعة تخرج على المألوف والآني، وبين ما تتلقّاه من مؤثرات خارجيّة تخضع في إعادة إنتاجها لمخزون ثقافيّ ومعرفيّ، أنتج

بنية لغويّة مشحونة بكفاءات لغويّة وغير لغويّة، وبمؤهلات إيديولوجيّة و ثقافيّة، وبمؤثرات اجتماعيّة ونفسيّة وقصديّة، فأنبأت هذه العوامل مجتمعة عن وجود حركية تبادل لمواقع وقضايا ورؤى يمكن الاستدلال عليها بقراءة تأويلية لظاهر التراكيب وبواطنها.

يحيل التأمل المعرفي لقصدية المتنبي على وعي الشاعر ذاتَه وبيئته ومجتمعه، وعلى طاقاته اللغويّة والفنيّة والجمالية ، وعلى براعته في إنتاج الخطاب وإثرائه بالترميز والتشفير والتصوير والتقليب والتداول، فاستخدم في طرح آرائه، وفي الكلام على شجاعته وتمايز الممدوح، أسلوبًا علميًا منطقيًّا، غايته إقناع نفسه بالمدح، أولاً، وإقامة مصالحة مع ذاته المتعالية، ثانيًا، فلجأ إلى وضع الفرضية، وسعى إلى البرهنة على صحتها من خلال معطيات بثّها في حركية السياق وفي أشكال اندماجه واتساقه، فظهر فكره المنطقيّ العلميّ البرهانيّ الحجاجي، هذا الفكر الذي يمكن إبرازه من خلال الكلام على بعض المعطيات والقضايا، والتي توجزها في الكشف عن:

أ- الفكر المنطقي الحجاجي

- يحاول المتنبي إن يقنع المتلقي بشجاعته وشهامته فيقدم أدلة وبراهين ، ويحاول في الوقت عينه أن يبرر لنفسه قبول مدح الإنطاكيّ، فهو من أصل كريم ومتمايز بأخلاق كريمة.

- ليست غايته السلطة أو المال، فهو يربط بلوغ المجد بقتل الملوك، وقربه من الممدوح جنّبه لقاء السلاطين الذين يمقتهم ،ويتمنى أن تُلقى لحومهم إلى لنسور المنتظرة.

- لا يقبل المتنبي عطية ناقص، ولذلك لم يكتفِ بما سمعه عن كرم الممدوح، بل أسرع ليتأكد من ذلك بالرؤية والفعل " فلما التقينا أصغر الخبرَ الخبرُ" فبرزت ثقافته الدينية الإسلامية والمسيحية، ف "توما" لم يكن يقتنع حتى يرى، وعلي بن أبي طالب(عليه السلام) يقول " الفرق بين الحق والباطل أربعة أصابع، فالباطل أن تقول سمعت والحق أن تقول رأيت"، فلا حقيقة من دون إعمال النظر.

ب- القدرة على تفعيل مخيلة المتلقي

تؤكد الدراسات القديمة والحديثة أنّ للشعر تأثيرًا بارزًا في عاطفة وأفكار المتلقين، وهذا التأثير تصوغ عواملَه ملفوظاتٌ ثابتة تقريريّة، وملفوظات إنجازيّة[16] تغري بدراسة الأفكار والمعاني والإشارات من خلال سياقاتها بغية الفهم والتأويل، هذه السياقات التي تمنح النص حياة تحرّض على السعي إلى تحقيق التواصل الفعّال بين الشاعر والقارئ، وربما كان المتنبي أكثر الشعراء قدرة على إنتاج النص الشعري المتمايز تركيبًا ودلالة وتأويلاً وتأثيرًا في نفس المتلقي.

استطاع المتنبي أن يرسم صورة للبطل الملحميّ الذي أنطق جغرافية المكان لتشهد

له (وكم من جبال جبت تشهد أنني الجبال وبحر شاهد أنني البحر) بعد أن انتصر للمظلومين فاستطاع بطاقاته اللغوية أن يقدح كمون التخييل عند المتلقي، فينتقل معه إلى ساحات القتال ويتواصل معه، ويراه يسقي الظالمين كؤوس الموت بعد أن ملأ قلوبهم ذعرًا قتل شهوة الخمر ولذتها فنقل المتلقي إلى حيث هو في الزمان والمكان؛ الزمن الذي كانت فيه أدوات القتال (الخيل + الرماح) ووسائل النقل (الإبل) والطبقات الاجتماعيّة(ملوكًا وعامة_ أسيادًا ذوي أصالة - ظالمين ومظلومين)، أما المكان فلقد تعددت أنساقه بين حضارة وبداوة.

ج- تداول وتقايب المعاني المفهوميّة الضمنيّة

ترسم حركيّة النص الفيزيائية مسارًا دائريًّا تتعالق معاني أجزائه وتترابط لتشكّل المعنى الكليّ العام، الذي يضمر مقاصد الشاعر وغاياته ونظرته إلى ذاته وإلى المجتمع والسلطات، غير أنّ هذه الحركة الفيزيائية المتكاملة في نقطة انطلاق، سمتُها السخط والشكوى، تنتهي في نقطة، تختزل الرضى والمسامحة، فتركت في سياق مساراتها أفعالاً كلاميّة ودلالات نفعيّة، تحرّكت على مسارين متناظرين وغير متساويين.

سيطر على المسار الأول وجود الشاعر المُكثّف، أما المسار الثاني فلقد تقاسمه الشاعر مع الممدوح وشخصيات، إشار إليها بالضمير من دون إفصاح، إذا استثني جدّي الممدوح، فأنتجت الحركة أجزاء تقابلت، وأضمرت عددًا من النقاط المتقابلة مفهوميًا ودلاليًّا، ومنها:

1- أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر
وحيدًا وما قولي كذا ومعي الصبر
أزالت بك الأيام عتبي كأنما
بنوها لها ذنبٌ وأنت لها عُذر

يشكل هذان البيتان فضاء المسار النفسيّ الدائريّ، حيث بدأ الكمون العاصف السكوني يفجّر أحاسيس المتنبي عتبًا، وإفصاحًا، وتفردًا ،وغربة، و صراعًا بين ذاتي الشاعر، فكان القرار في طبيعة خط المسار لذات واعيّة مؤمنة، تدرك عظمة صاحبها، هذه الذات التي سكن غضبها بعد أن أفصحت عن طاقاتها الفكرية والانسانيّة والثقافية والأدبيّة والقيميّة، وعبّرت عن مشاعرها، وفسّرت موقفها من المجتمع والسياسة، ليكون للمدوح الفضل في هدوء العاصفة، لأنّ الفضل، في رأيه، معنويّ، وليس ماديًا.

2- وتضريب أعناق الملوك
لك الهبوات السود والعسكر المجر
وجنبني قرب السلاطين مقتها
وما يقتضي من جماجمها النسرُ

تظهر لغة هذين البيتين ثوابت المتنبي في حالتي الفخر والمدح ، غير أنّ الدلالات أشارت في حال الفخر إلى القتل والانتقام، أما في البيت المقابل فلقد حملت الدلالات طابعًا نفسيًّا، يصرخ بالمقت والكراهية، وجانبًا انتقاميًّا، ولم يعد قتل هؤلاء من شروط بلوغ المجد، وإنما نتيجة حلم الممدوح وعلمه، فاكتفى بالتلميح من دون تصريح.

3- إذا الفضل لم يرفعك عن شكر ناقص

على هبة فالفضل في من له الشكرُ

وإني رأيت الضر أحسن منظرًا

وأهون من مرأى صغير به كبرُ

لم يتبدل موقف المتنبي من صغار النفوس سواء أكان في حال تعظيم لنفسه أم للممدوح.

4- ومن ينفق الساعات في جمع ماله

مخافة فقر فالذي فعل الفقرُ

ولا ينفع الامكان لولا سخاؤه

وهل نافعٌ لولا الأكُفُّ القنا السمرُ

تؤكد دلالات هذين البيتين موقف المتنبي من البخل والكرم، فهو إذ يقمع الذات المضلّلة في مستوى الفخر، يعوّض بتعظيم كرم الممدوح.

يبيّن استنطاق هذه الأجزاء المنتقاة من الكلّ العام، قدرتها على الاستقلال من دون أن تخسر دورها في تشكيل الحراك الفيزيائي، شأن أي جسد، لأنّ لكلّ عضو من أعضائه دورًا مستقلاً ودورًا مُكمّلاً، ولذلك يمكن القول إنّ هذه الأجزاء المتقابلة تبدو أنّها المحرض الأساس على إنتاج هذا الخطاب، ويمكن أن تُختزل دلالاتها بـ:

- **شعور المتنبي بظلم الحياة له**
- **الحقد على الملوك والسلاطين**
- **احتقاره أصحاب النفوس الصغيرة**
- **احتقاره البخلاء**

يُستنبط من هذه المحرضات السلبية نواتج إيجابيّة تشكل قناعات المتنبي، وهذه القضايا هي:

- **رغبة المتنبي في الحصول على سلام نفسيّ ظهر ما بين المطلع والخاتمة**
- **رغبة المتنبي في إزالة الظلم عن المظلومين وهذا ما صرّح عنه** بقوله:

عليّ لأهل الجور كل طمرة

عليها غلام ملء حيزومه غمر

- **رغبته في لقاء الممدوح لأنه ينتسب إلى أصل كريم وهذا ما ذكره صراحة في** قوله:

وغيثٍ ظننا تحته أنّ عامرًا

علا لم يمت أو في السحاب له قبر

قرانٌ تلاقى الصلت فيه وعامرٌ

كما يتلاقى الهندوانيّ والنصر

يشير تركيزه على أصل علي بن أحمد إلى عشق المتنبي إلى أصل لا يفصح عنه، فكان هو الفرد في مواجهة حدثان الدهر وتسلط الملوك والسلاطين ونصرة المظلومين، وهو الشاعر المسكون في الشعر والمؤمن بالقضاء والقدر، والعالم بفنون الحرب، والملتزم مبادئ الكرامة والإباء، وهو، أيضًا، الفاضل المترفع العقلانيّ المنطقيّ، أما الممدوح فله الفضاء الاجتماعيّ والعائلي وهو الكريم من سحاب ليس هو صانعه، وهذا يقود إلى مركزية القصدية في شعر المتنبي.

إنّ الفكرة القصدية المركزية التي بنيت عليها القصيدة هي إبراز الأنا" بوصفها البطل الملحميّ المتمايز في واقع فيه أناس متمايزون، لأن شرط التمايز لا يكون على أناس عاديين بل على أبطال متمايزين، ولذلك برزت أنا الشاعر المتعاظمة في واقع اجتماعي فيه علي بن أحمد المنتسب إلى أصول كريمة، وذلك من خلال اللغة الشعرية وبروز الضمير العائد إلى الشاعر في موازاة بروز الممدوح صراحة وإضمارًا، ولقد برزت الأنا على النحو التالي:

– "الأنا" التي أفصح عنها من دون تمويه (أطاعنُ – قولي – معي – مني – سلامتي – تمرست – تركتها – أقدمت – لي – مهجتي – لي – علي – جبت – أنني – أنني – يدي – وما زلت – قادني – يسايرني – وأستكبر – دعاني – قلتُ – وجنبني – وإني – رأيت – لساني – وعيني – وهمتي – أودُّ – أنا – وحدي – – قلت_ لشعري_وإني – عتبي).35 مرة

– " الأنا" المضمرة في الحوار الضمني التي خاطبها حكمة: (ذرِ النفس – ولا تحسبنّ المجد – لك الهبوات – وتركك – يرفعك) 5 مرات.

– "الأنا " المغرية التي يطوّعها الشاعر حكمة بأسلوب الشرط " ومن ينفق... فعل) 2.

والدليل على ذلك ما قدّمه المتنبي لهذه "الأنا" من تفسيرات وأسباب تدفع به إلى ترويضها وترك السعي وراء المال متخذًا من كلام الأمام علي" كرم الله وجهه" حجة منطقيّة: " والناس في خوفهم من الموت في موت".

أي جمع المال(-) الخوف من الفقر(-)= حصول ما يخاف منه(+) وللموجب هنا دلالة ملتبسة، فهي لا تحمل قيمة الحدث الايجابيّ، بل قيمته السالبة، لأن حدث الفقر غير مستحب.

– الأنا" الجمعية للتعظيم(مكاننا – بنا – كأننا_ معنا – وصلناه – وصلناه – ظننّا – التقينا – طعنا – فجئناك)10

لقد تكرر ضمير الأنا" تصريحًا وتلميحًا(52) مرة، أما الممدوح فلقد ذكر اسمه، وحدّد انتماءه، ثمّ خاطبه بصيغة ضمير المخاطب والغائب في الألفاظ التالية :("ابن ابته الباقي – علي بن أحمد –

يجود_جَوده ـ جُوده ـ فتىً ـ قلبه ـ سخاؤه ـ ـ به ـ حول ـ هو ـ نحوه ـ له ـ لقائه ـ إليك ـ جئناك ـ دونك ـ أحوالك ـ كأنك ـ كنتَ ـ إليك ـ خلائقك ـ منك ـ فيك ـ نحوك ـ تلتَ ـ أنك – مانلت ـ بك ـ أنت)30

وخاطبه بنا الجماعة في(التقينا)

يؤكد استخدام الضمائر أنّ المتنبي يرى في نفسه بطلاً ملحميًّا، خصمه الدهر والملوك والسلاطين ، فكانت قبلته إلى ممدوح بعينه، سمع عنه الكثير، ولمّا التقيا، وجد فيه ما يخفف من ثورته وغضبه من دون أن يساويه بنفسه، فكانت أنا الشاعر هي المحرّض الأساس في إنتاج هذا النص الشعريّ.

إنّ الإحاطة بكلّ جوانب الخطاب ودلالاته البرغماتيّة يحتاج إلى عدد من الدراسات، ولكن يمكن القول إنّ هذه القصيدة حققت خصائص النقد البرغماتي إذ أوجدت تواصلا روحيًّا ومعرفيًّا بين المتنبي وبين المتلقين، وأضمرت بعض مقاصده وغاياته وكشفت عن جانب من ثقافته وانتماءاته الفكريّة والدينيّة ، فتبلورت إنسانيته في أكثر من نقطة على مسار الحركات الفيزيائية وفي نواتج التحولات الكيمائية بين عناصر اللغة وفي البنية الحجاجية المنطقيّة، فجسدت قصيدة" أطاعن خيلاً" نمطًا برهانيًّا / برغماتيًّا، قوامه الترابط الموضوعي المنطقيّ بين الفكر المبدع والمُنتَج اللغويّ، وتجلّت فاعلية أنماط الإبدال التداوليّ في عملية التواصل وإنتاج الدلالة، حوارًا خفيًّا بين ظاهر وباطن، حاضر وغائب، وبين عدد لا حصر له من قيم معرفيّة وإنسانيّة آمن بها المتنبي وأحياها في نبض الحروف و ظلال الرؤيا.

رابعًا: بيان البحث

إنّ النص البرغماتي يحتاج في قراءته إلى نقد برغماتي لا يهمل أصل الوضع اللغويّ وقوانين التشكل والتعالق النصيّة، وهو قادر، في الوقت عينه ،على أن يتجاوز شكل الملفوظات إلى البحث عن السياقات و عن مقاصد المخاطب المحتجبة في ظلال تراكيب تتمايز بخصوصية تشكيل، قوامه ألفاظ معجميّة وقوانين لغويّة ونحوية وبلاغيّة، شكّلت الأدوات العلميّة في يد الناقد البرغماتي.

النقد علم، له أصوله ومعاييره وقوانينه العلميّة المنطقيّة، والناقد يجب أن يكون عالمًا باللغة، وبقوانين تشكيل بنية الجسد النصيّ الذي يفكّكه ويعيد بناءه من جديد، فهو، إذًا، أشبه بجرّاح يعيد الحياة إلى أجساد نصوص تنبض بالإغراء، فالجرّاح الذي يجهل قوانين تشكيل الجسد بيولوجيًّا يجهل البنية التكوينية، فيقوده الجهل إلى اقتطاع عضو بدلاً من عضو آخر، وكذلك الناقد الجاهل علم النصّ البيولوجيّ، فهو ناقد فاشلٌ لا يمكنه إعادة تركيب أفكار النصّ التي

بعثرهـا، ويسـيء إلى الجسـد الكلـيّ المتماسك، ويقتل فيه نبض الإبداع، ويشوّه جماليته؛ لأنّ علميّة النقد تشترط تماثلاً وتوازيًا بين معارف المبدع خالق النص، والقارئ الناقد.

بنيت الدراسة على تحليل البنية الجينيّة اللغويّة للقصيدة التي أظهرت أنّ شعر المتنبي يتمايز ببث إشارات، لها بعدٌ دلاليّ وبعدٌ برغماتيّ، وهذا ما يحمل على الاعتقاد أنّ شعره بحاجة إلى أدوات ناقد قادر على منح النص، مع كلّ قراءة إبداعيّة، دلالات جديدة تتجاوز الثوابت بقدر ما ترتبط بها من حيث العتبات النصيّة وأبواب عبورها وفرضياتها ومعطياتها وأهدافها، وربما كانت أدوات النقد البرغماتيّ قادرة على الكشف عن الشحنات الدلاليّة والترميزيّة، وعن المقاصد والغايات للنصوص الشعريّة، قديمها وحديثها، فيكون استنطاق النصوص وفق ما تقتضية إجراءات لغويّة منطقيّة، قوامها خصائص العلم البرهانيّ الحجاجيّ، والتي تقود إلى نتائج سليمة، فيتحرر النقد العربيّ من صنمية التقديس، ومن سلبيات التبعية، وتكون له أدوات تتوافق وطبيعة النص العربيّ، وخصائصه البنيويّة والأسلوبيّة والسيميائيّة.

الهوامش

(1)- تظهر الدراسات النقديّة القديمة والحديثة، العربيّة وغير العربيّة، أنّ اللغة هي المنطلق الأساس في تأسيس النظريات النقدية البلاغية منها وغير البلاغيّة. **وتشير الدراسات اللسانيّة إلى حتمية العلاقة بين اللغة والأفكار، بوصف اللغة الترجمان الحقيقي للأفكار وحاملة المعاني والإشارات، وبها يتم الإفصاح عن مكنونات النفس البشرية وعن المقاصد والغايات** وفق ما تفرضه شروط إنتاج النص، ولذلك يرى أوستين" Austin أنّ وظيفة اللغة لا تقتصر على نقل وإيصال المعلومات وإرسالها، أو التعبير عمّا يجول في أذهاننا من أفكار ومشاعر وإظهارها؛ وإنما يجب أن تضطلع اللغة بتحويل ما يبدر عنها من أقوال، في إطار ظروف سياقية معينة إلى أفعال ذات سمات اجتماعية

(2) - اغتنت المكتبات العربيّة بدراسات نقدية براغماتية منها، التداولية عند العرب، للدكتور مسعود صحراوي " ، والوظائف التداولية في اللغة العربيّة للدكتور أحمد المتوكل،.

(3) - اشتقت لفظة pragmatique من الأصل اليونانيّ pragma وتعني العمل ا والتطبيق .

(4) - استخدمت لفظة براغماتية في النصوص العربيّة مترجمة إلى التخاطبيّة- التداولية- النفعية- الذرائعية، غير أنّ هذه المصطلحات لا تفيد الترادف في اللغة العربيّة، ولذلك يفضّل

استخدام مصطلح البرغماتيّة.

(5) البرغماتيّة هي **دراسة اللغة في أثناء ممارستها إحدى وظائفها الإنجازية أي الحوارية والتواصلية . وهي في رأي الباحثين جزءٌ من السيميائيات و تحققها مشروط عند "غرين " Green 1989 و"بليكومور Blakemore "1990 في فهم اللغة الطبيعية. ولدى "فارسشيرن 1987 " Verschueren في أن يمعن الفكر أكثر في استعمالات اللغة من كل جوانبها. ويرى "رودوف كارناب " أن التداولية هي قاعدة اللسانيات . أما " فرانسواز ريكانتي " فيرى أنها فرع من دراسة استعمال اللغة في الخطاب** ويذ كلّ من "ديلر" و ريكانتي" أنّ البرغماتية تهتم بدراسة اللغة في الخطاب ، وتنظر في السمات الخاصة به لتأكيد طابعه التخاطبي.

(6) - تدين الدراسة البرغماتيّة ، في رأيي، إلى معظم الفلاسفة والألسنين الذين اشتغلوا على البنيات النصيّة أمثال - Austin أوستن (1962)، Grice جرايس (1975)، Searle سيرل (1975)، Lakoff ليكوف (1973)، Leech ليتش (1983)، Halliday هاليداي (1985)، و دي بوجراند De Beaugrande، وفان دايك van Dijk و تشير الدراسات إلى أنّ بيرس أول من استخدم مصطلح البرغماتية في اللسانيات في مقالته " كيف نجعل أفكارنا واضحة.

(7) - تقدم بعض الدراسات العربيّة قراءة معمقة في التراث تظهر من خلالها أنّ البرغماتية استخدمت في الدراسات الأصوليّة، وترى بعض هذه الدراسات أنّ ابن طباطبا العلويّ والرازي والآمدي اشتغلوا على البرغماتيّة، وهذا ما ينعته بعض القراء بالاسقاط ،علمًا أنني أميل إلى أنّ مفهوم البرغماتية له أسس في الدراسات النقديّة العربيّة ، فكان المسمى من دون اسمه، والمسمى في رأيي أسبق وأكثر أصالة من الاسم.

(8) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص55

(9) _ عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب اللبنانيّ ، بيروت، لبنان، 1980، ج1- 2، ص14.

(10) _ابن طباطبا العلويّ، عيار الشعر، ص121.

(11) - قصيدة على قدر أهل العزم- اليت 13

(12) - الفارابي، إحصاء العلوم، ص81

(13) _ شرح الديوان، مرجع سابق، ص 131.

(14) - الديوان، ص 293.

الشعر مطابق لارضه، فإذا كان الشاعر ذا قريحة كان شعره وفق قيمة قريحته، ولذلك شبّه عقل الممدوح بعقل من يأخذ جائزته(الشعر محك المادح والممدوح)

(15) - يرى المتنبي نفسه فوق الجميع وهذا ما صرّح به قائلاً:

أي مكان أرتقي أي عدو أتق - وكل ما خلق الله ولم يخلق - محتقر في همتي كشعرة في مفرقي - أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

(16) الملفوظات الثابتة التقريرية CONSTATIFS والتي تمثل حالات أشياء وهي قابلة لأنّ تكون حقيقية أو خاطئة

- الملفوظات الانجازية PERFORNATIFS وترتبط بشرط تحقيقها التي يحملها حال النطق بها وبمساعدة بعض الشروط الظرفية

الاصطلاحات وحواضن إنتاجها



د. نادية هناوي
جامعة المستنصرية/ العراق

إن قصدية ابتداع اصطلاح نقدي عربي أصيل والترويج له وتسويقه في نطاق الدرس النقدي عموماً والأكاديمي تحديداً يستدعي فاعلية تخصصية تتيح لصانع المصطلح التحرر الزماني والمكاني من تبعات الانخراط في وعي معين وتمكنه أيضاً من تحديد مساره منضوياً انضواءً صميميًا في خضم توجه نظري بعينه. وهذا ما يضمن تأسيس المصطلح بمبدئية محددة وواضحة. والمصطلح قبل كل شيء فكرة، ولأنه فكرة فلا بد عند بذره من تهيئة أرضية ملائمة لغرسه وذلك يتحقق من خلال وجود حاضنة مرجعية تديم الغرس موفرة له الأجواء الصالحة التي تساعد على إنمائه حائلة دون نفاذه أو فقدان صلاحيته.

عربياً هيأت الحاضنة الفكرية مرجعيات أسهمت في ابتداع مصطلحات كثيرة، فعلى مستوى الحاضنة العقائدية أنتج النقد الأدبي العربي كمًا غير قليل من المصطلحات النقدية من قبيل الفكر الإصلاحي والأدب الإسلامي والحلولية والوحيانية.

كذلك صار لدينا كم لا يستهان به من مصطلحات مؤدلجة مثل التبريرية والتنويرية والتواطؤية والعلمانية والتوتاليتارية ومصطلحات متعلقة بالفلسفة مثل العقل والسلطة والمعرفة والإرادة والجنسانية وغيرها . ولا غرو أن تأثير النقد القديم قد جعل الناقد العربي يبتدع مصطلحات مثل التعضي والواقعية المفرطة والفحولة والشاعرية.

ولا بد في ابتداع المصطلحات من استلهام معرفي يمكّن من أداء الوظائفية المطلوبة التي بها يتعزز البعد النظري وتتمكن الذات من الشروع المنهجي متحصنة في ممارستها النقدية من الاختلال المرجعي والتزحزح المعرفي وحذرة أيضاً من التماهي أو التصادي.

بعبارة أدق نقول إن أداء الفاعلية الاصطلاحية في شكل معطى أكاديمي أو مقصد نقدي يتطلب من الناقد امتلاك القدرة على تحويل الوعي النظري من مجرد تاريخ أفكار ومنجزات ومفاهيم وطروحات إلى معطيات تتسم بالقابلية على التطبيق والتوظيف وبلا قصور أو التباس.

ومن مهيئات الصناعة الاصطلاحية التخصص في ميدان إبداعي بعينه، كأن يكون في الشعر أو السرد أو الجمال. وهذه التخصصية هي التي تجعلنا بإزاء قضية بعينها كأن تكون قضية التجنيس أو الهوية أو الصياغة الأسلوبية وبما يساعد على ابتداع مصطلحات ناجزة وأصيلة سواء أ كانت لها صلة بما يفد إلينا من تنظيرات الآخر أم لم تكن لها صلة البتة.

وبالتأصيل المرجعي يتحقق للناقد الاستيعاب المنطقي لحدود الاصطلاح، ويمنحه ذخيرة ذات شكل دوغماطي وبعد بيداغوجي، يجعل مجموع النقاد متفقين ومجمعين على صحة التسمية وفاعلية المحتوى. ولعل من مهيئات ولادة المصطلح التماشي مع متغيرات العالم والوجود والكينونة، بما يمنح الناقد روحاً منفتحة تتفاعل بشكل بنّاء مع منظومة المصطلحات التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالمصطلح الذي يراد إنتاجه، حتى تغدو صناعته متساوقة مع تلك المنظومة انجذابًا أو افتراقًا.

وما من ولادة لمصطلح بعينه إذا لم تكن هناك حاجة لصناعته تفرضها متغيرات التعاطي المنهجي أو متطلبات المرحلة التاريخية وبما يسهم في بلورة المصطلح وصياغة ديباجته كي يظهر قائمًا بنفسه جاهزًا للعمل به وتطبيق آلياته، وما كان لمصطلحات مثل قصيدة النثر أو رواية الرؤيا أو رواية ما بعد التغيير أو شعرية التفاصيل أو قصيدة الشعر أن تبزغ في نقدنا العربي المعاصر لولا متغيرات أسهمت في صناعتها اجتراحًا وابتداعًا.

ومن أمثلة ذلك أيضًا المصطلحات المنتجة في مرحلة ما بعد الكولونيالية كالتعدد والواحدية أو الاوالية والاندماج والتمكين والذات والآخر والمركز والهامش والاستشراق والهيمنة والتابع والنسوية والأبوية والبطريرياكية والجنسانية وغيرها من المصطلحات التي تمتاز صناعتها بالانفتاح والتداخل تقاربًا واختلافًا متماسة مع مختلف حقول المعرفة.

ولعل الذي يؤهل الناقد العربي لأن يصنع جهازه الاصطلاحي الخاص به مستضيئا بالاصطلاحية الغربية هو تمتعه بنزعة التفكير المنضبط والمؤسس على قاعدة فلسفية ذات مفاهيم وطروحات وأدبيات غير عائمة ولا اتساعية، ومبتدعة بثقة وقصدية.. لكن الذي ينبغي الحذر منه هو الخلط بين المصطلحات بلا تحديدات ولا سياقات، لأن ذلك هو الذي يؤدي إلى استفراغ حمولتي المفهوم والمصطلح معاً.

ولا مناص لنا في ابتداع المصطلحات من الوقوف البيّن والمحتاط بإزاء ميكانيزمية ولادة الفكرة وانبثاقها كمفهوم. ففي أحيان كثيرة تؤدي التبعية النقدية للمنظومة الاصطلاحية الغربية أو الانسياق وراء مدرسة نقدية معينة إلى تدوير الاصطلاح.

ولكي يتوخى الناقد الوقوع في شرك الخلط النظري والانشقاق المرجعي ومطب الهجانة الفكرية والبدعة في التجريب وواهمية المغامرة؛ فإن عليه أن يتحرى الدقة في التعاطي مع المقولات والمفاهيم والتوصيفات غير وجل ولا هيّاب، حصيفاً في البلورة تقيباً وبحثاً، مخلصاً للحقيقة والأمانة، حذراً من الالتباس والتشكيك.

وصحيح أن وجود قاعدة فكرية وأرضية نظرية هو الذي يجعل المفاهيم قابلة لأن تغدو مصطلحات بإطار تأصيلي، لكن قبل ذلك علينا أن نتيقن من جدة الصناعة ونعلم يقيناً أنها لم تدشن أو تبتكر بعد. وعند ذلك ستتحقق صلاحية المداومة على المصطلح كي يغدو قالباً جاهزاً لأن تصب فيه ظاهرة أو مجموعة ظواهر وتوجه وجهة تتغلف بمظهرية ذلك المصطلح ومضمونيته وقد اصطبغ بالسمات الأدبية والجمالية المعلومة والمحددة.

وكان لاستقدام مصطلح التناص من النقد الغربي أثر مهم حفّز الناقد العربي على التحوير والتصنيع باتجاه مصطلحات جديدة انطلقت من الحاضنة النظرية نفسها، لكنها اتسمت بسمة عربية خالصة معالجة ظواهر أدبية ذات خصوصية إبداعية عربية، وهكذا ظهرت مصطلحات التلاص، والتعالق والتداخل النصي والقرآنية والتعنين والمتعالي النصي.

صحيح أن من مهيئات أي مصطلح ضرورة أن يصوغه المشرع النقدي بحذر علمي ومراقبة يتحصن بها من انتهاك المقدس والعرفي أو المساس بالعقائدي والأخلاقي والسياسي؛ غير أن هذه المحذورات نفسها ينبغي ألا تهدد المصطلح ولا تقلق منطقته أو تقتله.

وتبدو عملية إنتاج المصطلحات من دون دراية بالمهيئات خطيرة، لأنها تجعل الصناعة الاصطلاحية عائمة ومتزعزعة وهذا ما يقوّض إمكانات الشروع ويربك التوظيف.

ومن أمثلة التزعزع الوظيفي في تطبيق المصطلح ما وقع فيه الناقد محمد برادة وهو يبتدع مصطلح(الرواية الكونية) الذي عرّفه كالآتي" شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية ويطوعها لمختلف الرؤيات والأفكار لتكون الرواية قريبة من الحياة متفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها."

ولا مناص أن في هذا التوصيف للمصطلح عائمية تترتب عليها إشكالية، الأمر الذي جعل الناقد السوري نبيل سليمان يختلف معه، متسائلاً :هل المصطلح

كونية الرواية أم الرواية الكونية؟ والسبب أن الأول يطرحها أفقاً والآخر يراها حلقة مفرغة ومن ثم تحفظ على الاصطلاح قائلاً: " ما أخشاه أن نظل ندور في حلقة مفرغة بصدد كونية الرواية العربية فحين تتوافر للرواية مقومات الكونية(...) يبدأ الدوران في الحلقة المفرغة."

ومثل الرواية الكونية ما يصادفنا من تسميات كرواية ما بعد الحداثة والبناء الميتاسردي والأدب الكولونيالي والرواية النسوية والشعر النسوي والنقد النسوي وغيرها كثير مما نعتقد أنها مفاهيم وليست مصطلحات. ولن ترقى هذه المفاهيم إلى درجة الاصطلاح؛ إلا بعد أن تتوطد المهيئات التي بفقدانها تتقلقل ثقة النقاد بالتسمية وتزعزع لديهم الصورة فيعتقدون أن استعمالها وتداولها سيجعلهم يغادرون التخصصية والمحدودية.

ولا خلاف أن إقامة ورشة أو تشكيل لجنة بإزاء اجتراح اصطلاحي معين سيحشّد الجهود باتجاه صناعة مصطلحية فيها شروع منهجي وتعاطي وظيفي قادر على الصمود زمانياً ومكانياً بلا تزييف ولا مروق ولا عبثية وبموثوقية لا تهافت فيها. ومتى كان المصطلح منبثقًا عن وعي ومقصدية ومتسمًا بنزعة التحديد والتخصصية تحقق له التوطيد والنضج والتوغل وصار متمكنًا من الرسوخ والاستمرار.

أزمة مصطلح (الشعرية) في الكتابة العربية



د. نزار بريك هنيدي

شاعر وناقد سوري

مما لا شك فيه أن الكتابات العربية المعاصرة، التي تتخذ من الأدب والنقد والتنظير الأدبي والفني مجالاً لموضوعاتها وأبحاثها، تعاني من مجموعة من المشاكل والأزمات، التي تحدُّ من قدرتها على التعبير بدقة عن محتواها، وتعيق فرص التفاعل فيما بينها، وتقلل من دقتها في نقل الأفكار والنظريات الغربية وترجمتها الى لغتنا العربية. وتبرز في مقدمة هذه المشاكل والأزمات أزمة المصطلح.

وفي الحقيقة، فإن هذه الازمة ليست حديثة العهد، بل هي أزمة قديمة عانت منها الكتابة العربية التراثية، كما عانى ويعاني منها كثير من الثقافات القديمة والحديثة. وسنقدم فيما يلي مثالاً يتعلق بمصطلح يُعَدُّ أساساً للدراسات والأبحاث التي تعنى بالأدب والنقد الأدبي، وهو مصطلح (الشعرية)، لنقف على مدلولاته المتنوعة، وتحولاته المتعددة، بدءاً من أصله اللغوي، وصولاً إلى تجلياته في الخطاب الأدبي والنقدي الحديث.

وما دمنا في هذا المجال نستعمل كلمة (مصطلح)، فلا بد لنا من تأكيد أن المصطلح يجب أن يعني (وضع تسمية واحدة فقط، لمفهوم واحد فقط في مجال علمي واحد فقط)[1]. وإن أهم آفتين يعاني منهما المصطلح بشكل عام، هما الترادف والاشتراك. فالترادف يعني امتلاك المفهوم الواحد لفظين أو أكثر للتعبير عنه، (**وهو آفة صوتية شكلية تضرب المصطلح في جانبه الخارجي الظاهر "التسمية"**.)[2]. أما (**الاشتراك**) فهو حدث لساني مضاد للترادف، فهو يعني (**امتلاك اللفظ الواحد معنيين أو أكثر..فالاشتراك من زاوية علم المصطلح آفة تضرب المعنى والمحتوى، أي تضرب المصطلح في جانبه الداخلي الباطن" المفهوم/التصوّر" إذ إن القانون المصطلحي**

صارمٌ جداً صرامة القوانين الرياضية " تسمية واحدة فقط+ مفهوم واحد فقط = مصطلح) [3]. وسنلاحظ أن مصطلح الشعرية يعاني من الآفتين معاً.

فإذا بحثنا عن الأصل اللغوي للمصطلح في اللغة العربية، سنجد ابن منظور يقول في (لسان العرب): (إن شَعَرَ **بمعنى عَلِمَ..وشعر لكذا إذا فطن له... وتقول للرجل : استشعر خشية الله أي اجعله شعارَ قلبك. واستشعر فلان الخوف إذا أضمره... ويقال : أشعره الحبُّ مرضاً. والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم... وسمي شاعراً لفطنته**).

أما الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيقول في معجمه (**العين**): (**وأشعَرَ قلبي همّاً، أي ألبسه بالهمّ حتى جعله شعاراً للقلب، وشَعَرتُ بكذا أشعرُ شعراً، لا يريدونه من الشعر المبيت، إنما معناه: فطنتُ له، وعلمت به. ومنهم من يقول: شَعَرتُه أي عقلته وفهمته. والشعر : القريض المحدّد بعلامات لا يجاوزها، وسمّي شعراً لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من المعاني). ويضيف الزبيدي على ما سبق، في معجمه الذي يعدّ أكبر المعاجم العربية : (تاج العروس من جواهر القاموس)**: (**والشعر بالكسر.. هو كالعلم وزناً ومعنى، وقيل هو العلم بدقائق الأمور، وقيل هو الإدراك بالحواس، وبالأخير فُسّر قوله تعالى "وأنتم لا تشعرون".. ثم غلب على منظوم القول: لشرفه بالوزن والقافية..وعلّل صاحب المفردات غلبته على المنظوم بكونه مشتملاً على دقائق العرب وخفايا أسرارها ولطائفها**)

فالأصل اللغوي إذن يتضمن العلم والمعرفة والفطنة، والإدراك بالحواس، والقدرة على الغوص إلى المعاني الخفيّة، والعلم بدقائق الأمور وخفايا الأسرار ولطائفها، والشعور بما لا يشعر به الآخرون، والقدرة على التأثير في القلوب. بالإضافة إلى انتظام القول في شكل محدد، يتجمل بالوزن والقافية، واحتوائه على مواصفات وطرق وعلامات لا يحيد عنها ولا يتجاوزها. ومن ثم فإن أي نص يحقق هذه الشروط، يمكن لنا أن نسميه شعراً. ومن ثمّ فإن المعاجم العربية تحتفظ لنا بالأسس التي يجب توافرها في النص ليكون شعراً، أي أنها تقدّم لنا الأصل الذي تقوم عليه (**الشعرية**) العربية.

وفي القرن الثالث الهجري، نجد الفارابي يستخدم لفظة (**الشعرية**)، ليصف بها الدرجة التي يبلغها النص، إذا ما اشتغل عليه مؤلفه، فقام بتوسيع عباراته، وترتيب ألفاظه وتحسينها، متوسلاً التعبير عن المعاني بغير أسمائها التي وضعت لها في الأصل (**ما يقترب من مفهوم الانزياح في النقد الحديث**)، ومستعملاً الاستعارات

والمجازات والكناية التي تغني عن التصريح، فيحقق بذلك أولاً درجة (**الخطبية**) التي تميز لغة الخطيب المفوّه من اللغة العادية، ثم يمعن في تحسين ألفاظه وتجميلها، حتى يبلغ درجة الكلام الشعري.

يقول الفارابي: (**فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جُعلت علامات لها فصار واحدٌ لواحد وكثيرٌ لواحد أو واحدٌ لكثير، وصارت راتبة على التي جُعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أوّلاً وجُعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلّق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد وإما لغير ذلك، من غير أن يُجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته. فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرّد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرّح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأول، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً**) (4)

وهكذا فإن الفارابي يستخدم مصطلح (**الشعرية**) للدلالة على اكتساب النص خصائص وسمات ترتفع به عن مستوى لغة (**الخطابة**) التي ترتفع بدورها عن مستوى اللغة المستعملة في الكلام العادي.

أما (**ابن سينا**) في القرن الخامس الهجري، فيستخدم المصطلح نفسه للدلالة على القوة المتولدة في نفس الإنسان، والتي تجعل منه مبدعاً للنص الشعري. ففي الفصل الخاص بفن الشعر من كتابه (**الشفاء**) يعرّف الشعر بقوله: (**إن الشعر هو كلام مخيّلٌ مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة.**) (5). وغاية الشعر الأولى هي إثارة المتعة الجمالية والإعجاب في نفس المتلقي، كما يمكن أن يحمل أغراضاً اجتماعية أخرى. فهو يقول: (**والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية**) (6) وفي هذه الأغراض (**تشترك الخطابة والشعر في ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل**) (7). مما يعني أن على الشعر أن يبقى أميناً لطبيعته الأصل المتمثلة في التخييل، عندما يؤدي أي غرض مدني، وإلا فإنه لن يكون حينها شعراً، بل سيكون شكلاً من أشكال الخطابة، كما نجد اليوم عند كثيرين ممن يتصدون للقضايا الوطنية والاجتماعية. والتخييل هو حدّ الشعر وليس الوزن. فـ(**قد تكون أقاويل منثورة مخيّلة، وقد تكون أوزان غير مخيّلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل مع الوزن**)(8).

ويستعمل ابن سينا مصطلح (الشعرية) في فصل (**الإخبار عن كيفية ابتداء نشأة الشعر وأصنافه**) من كتاب الشفاء نفسه. فهو يقول: (**إن السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، ..وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذُّ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندهم الأمر أفضل موقع..والسبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلّتين تولّدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته**)[9] .

وسوف يستخدم ابن رشد مصطلح الشعرية أيضاً، في تلخيصه لكتاب أرسطوطاليس في الشعر، والذي كان غرضه فيه (**تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر، إذ كثير مما فيه هي أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها**)[10]

وفيه يقول: (**والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة**)[11] . ويضيف: (**فالصناعات المخيّلة، أو التي تفعل فعل التخييل، ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية..وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمّى " أشعاراً" ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادوقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميرش (هوميروس)، فإنه يوجد فيها الأمران جميعاً... ولذلك ليس ينبغي أن يسمى شعراً بالحقيقة إلا ما جمع هذين. وأما تلك فهي أن تسمى "أقاويل" أحرى منها أن تسمى "شعراً"، وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أحرى أن يسمى "متكلماً" من أن يسمى "شاعراً"**)[12] .

ويتضح لنا من مقاربة ابن سينا وابن رشد لفن الشعر، وحرصهما على تلخيص كتاب أرسطو (**أن التأصيل النظري للشعر كان يكتسب عمقاً مستمراً بالإفادة من الاطراد المتواصل في محاولة الفلاسفة التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربي، ولقد طوّر ابن الهيثم - في هذا المجال- محاولات الكندي والفارابي وابن سينا برسالته الضائعة عن "صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي"، وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبيعية في شرحه كتابي "الشعر" و"الخطابة" لأرسطو، أو في شرحه "جمهورية أفلاطون"، ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع،**

واستغلها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل، لا نجد له مثيلاً في التراث النقدي)[13] على حدّ تعبير الدكتور جابر عصفور في كتابه المهم (**مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي**).

فحازم القرطاجني يؤكد أن (المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة)[14]، ويستعمل كلمة (**الشعرية**) في حديثه عن الذي يتوّهم أنه يكتب شعراً وهو لا يعرف من أسس الشعرية الحقّة شيئاً، فيقول: (إن مثله في ذلك مثل أعمى أنس قوماً يلقطون درّاً في موضع تشبه حصباؤه الدرَّ في المقدار والهيأة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك، فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه فجعل يعني نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك، وكذلك ظنَّ هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع)[15].

ويستعمل كلمة (**الشعرية**) أيضاً في قوله: (**وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو "الشعرية" لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته)**[16]. فليس من الشعرية في شيء إذن، تلك النصوص التي تهدف إلى إثبات شيء أو نفيه، أو شرح فكرة أو مقارعتها، أو شرح ماهيّة شيء أو وصفه، أو عرض قضية علمية، حتى لو كان هذا النص موزوناً مقفى. وإنما هو مجرّد نظم، لذلك لا يسمّي قائله شاعراً، بل (**ناظماً**)[17]. فإذا (**وقع التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل)**[18]. والشعر هو (**ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته**)[19]. وحازم يؤكد ملازمة صفة (**الغموض**) التي تثير الإغراب والتعجب في النص الشعري، فيضيف: (**وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها**)[20].

وكما يقول الباحث حسن ناظم، فإن (**نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة "الشعرية" يقترب إلى حدّ ما من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر**)[21]. ويشير(**إلى أن لفظة "الشعرية" في نصوصه كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعرية العام نظراً لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين، فضلاً عن أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبي**)[22]

وهكـذا نجـد أن كلمـة **(الشـعرية)** المستخدمة في تراثنا النقدي، لم تكن تعبّر عن مفهوم واحد. ولذلك لا يمكن لنا أن نعدها مصطلحاً ناجزاً، لاسيّما إذا انتبهنا إلى أن المفهوم الأصل، الذي يمكن بلورته بـ**(قوانين الخطاب الأدبي)** أو (ما **يجعل الشعر شعراً، أو ما يمنح النصّ الأدبي شعريته أو أدبيته)**، قد حاز في تراثنا العربي أيضاً مجموعة كبيرة من الدوال أو الأسماء، كما سنرى فيما يلي:

فابن سلام الجمحي يستعمل تسمية **(صناعة الشعر)** إذ يقول: (**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)**[23]. ومن الجدير بالذكر أن للكندي الفيلسوف رسالة في **(صناعة الشعر)**، ولأبي زيد البلخي كتاب بهذا العنوان أيضاً، وكذلك لأبي هفان المهزمي راوية شعر أبي نواس، كما يذكر ابن النديم في كتابه **(الفهرست)**.

اما ابن طباطبا العلوي، فيستخدم تسمية **(عيار الشعر)** التي سمّى بها كتابه الذي وضعه كي يقدّم لقارئه **(علم الشعر، والسبب الذي يتوصّل به إلى نظمه)**[24]

وحاول فيه أن يعدّد الأدوات التي يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، (فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلّفه منه، وبان الخللُ فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في احسن زيّ وأبهى صورة)[25]. وعيار الشعر كما يقول: (أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طُبعت له إذا كان وروده عليها لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها)[26]

ويستعمل قدامة بن جعفر تسمية **(نقد الشعر)**، ويطلقها على كتابه قائلاً: (لم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيّده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل

الكلام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى بالآخر، وعلما الوزن والقوافي وإن خصا بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره، ثم ما نرى أيضاً من استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرض عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة. فأما علم جيّد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلاً ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر وأن الناس قد قصّروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع)[27].

إلا أن عبد القاهر الجرجاني، المتوفى عام 471 للهجرة، في كتابيه: (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، ربما كان من أهم الذين اجتهدوا في وضع الأسس التي تسمح بتمييز الكلام الشعري من الكلام العادي، واستطاع أن يتوصل إلى كثير من النتائج والمفاهيم التي تكاد تتطابق مع مقولات نظريات الشعرية الحديثة، ولاسيما في حديثه عن مفهوم (**الإمالة**) الذي يطابق مفهوم (**الانزياح**) عند جان كوهين، وتأكيد ضرورة قصد الشاعر إلى التعبير بالصورة والصنعة، مما يطابق مفهوم (**القصدية**) عند سوزان برنار، وكذلك حديثه عن دور (**المتلقي**)، واجتراحه لمفهومه المشهور عن (**معنى المعنى**). لكنه لم يستعمل تسمية (**الشعرية**) لوصف نظريته التي عُرفت ب(**نظرية النظم**). (**وليس النظم هو توالي الألفاظ في النطق بل هو تناسق دلالاتها وتلاقي معانيها. وإن العلم بمواقع المعاني في النفس، علمٌ بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق**)[28]. ويقول إنه (**ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيتٍ من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعرٌ وكلام...إذ إن سبيل الكلام هو سبيل التصوير والصياغة**)[29]. و(**لا سبيل أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر فتؤديه بعبارة أخرى، إذ إنه إذا تغيّر النظم فلا بدّ حينئذ من أن يتغيّر المعنى. وإن صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساعٌ ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وُضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر**)[30].

والجرجاني يقسم الكلام إلى ضربين: (**ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة لفظه وحده، وضرب آخر لا تصل منه إلى**

الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكنه يحيلك إلى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[31]. وبهذا ينقسم الكلام إلى نثر وشعر. وهو يؤكد أن (**الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وإن للاستعارة مزية وفضلاً، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة**)[32]. ويعرّف المجاز بأنه (**كل لفظ نقل عن موضوعه**)[33]، وبذلك يلامس مصطلح (**الانزياح**) الحديث، الذي يسميه أيضاً: (**الإمالة**)، وهو أن يميل اللفظ عن معناه الذي وضع له في الأصل. وإذا كان المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، فإن (**معنى المعنى**) هو (**أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر**)[34]. و(**إن ترك الذكر قد يكون أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن**)[35]. (**فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلام خيراً من كلام**)[36]. وهكذا نجد أن كتاب دلائل الإعجاز للجرجاني (**ربما كان من أهم الكتب التي تناولت مسألة الشعرية في النقد التراثي العربي**)[37]. بالرغم من أنه لم يستعمل التسمية ذاتها، مثله مثل ابن سلام والكندي وابن طباطبا وقدامة وغيرهم. مما يعني أن الشعرية في تراثنا العربي لم تستقرّ على مفهوم واحد ولا على تسمية واحدة.

إلا أن المشكلة لم تقتصر على تراثنا الأدبي، بل نراها تمتدّ إلى كتابات النقّاد المعاصرين، فنراهم يستعملون تسميات مختلفة لمفهوم (الشعرية).

فالناقد الدكتور عبد الله الغذّامي يدعو في كتابه المهم (**الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**) إلى الأخذ بكلمة (**الشاعرية**)، (**لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي. ويشمل مصطلحَي الأدبية والأسلوبية.**)[38]. ويرتكز الغذامي في اعتماده هذه التسمية، إلى أن الاستخدام الشعبي قد سبقنا (**في تعبيد الطريق لهذا المصطلح. فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية. ومنظر شاعري. وموقف شاعري. وهم لا يقصدون بذلك "الشعر" وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية. وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح.**)[39]

وقد استعمل سعيد علوش التسمية نفسها، في كتابه (**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**) حين قال: (**كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية**)[40].

وهناك من استعمل تسمية (**الإنشائية**)، مثل الدكتور عبد السلام المسدي، في كتابه (**الأسلوبية والأسلوب**)،

والدكتور فهد عكام في ترجمته لكتاب (**النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**)، وكذلك الطيب البكوش في ترجمته لكتاب (**مفاتيح الألسنية**). ولكن هذه التسمية (**لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي**)[41]، كما يقول عبد الله الغذامي.

أما الناقد خلدون الشمعة، فلا يجد غير كلمة (**بويطيقا**) ليقترحها كمرادف عربي لكلمة poetcs عند أرسطو، وذلك في كتابه (**الشمس والعنقاء**).

وهناك أيضاً من النقاد والمترجمين العرب، من قام بتعريب الكلمة نفسها إلى (**نظرية الشعر**) مثل علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب (**تشريح النقد**) لنورثروب فراي. أو (**فن الشعر**) مثل الدكتور يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لكتاب (**فن الشعر البنيوي وعلم اللغة**). أو (**علم الأدب**) مثل الدكتور جابر عصفور في ترجمته لكتاب (**عصر البنيوية**).

إلا أن عدداً كبيراً من المترجمين والباحثين العرب، يفضّل استعمال مصطلح (**الشعرية**). وفي مقدمة هؤلاء الباحث حسن ناظم، الذي نوافقه فيما ذهب إليه، حين رأى في لفظة "الشعرية": (**مقابلاً مناسباً لـ poetcs من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة ـ فقط وببساطة ـ إلى أن لفظة "الشعرية" قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى**)[42].

ولا بدّ من الإشارة هنا، إلى أن الفكر النقدي الغربي، لم يقف بهذا المصطلح عند حدود معينة، بل تمَّ تطويعه وتطويره بحسب المدارس والنظريات النقدية والفكرية الحديثة. فشعرية (**رومان ياكوبسون**) غير شعرية (**تودوروف**)، وغير شعرية (**جان كوهين**) وغير شعرية (**باختين**). مما أدى إلى ولادة مجموعة جديدة من المصطلحات، مثل: الشعرية البنيوية اللسانية، والشعرية الأسلوبية والتوليدية والمعرفية وغيرها، كما يكثر الحديث اليوم عن شعرية السرد، وشعرية الخطاب، وشعرية المكان، وشعرية الفضاء، وشعرية الإيقاع، وشعرية التشكيل، والشعرية البلاغية، والشعرية التركيبية وغيرها. مما يتطلب من الباحثين اللغويين العرب، ومن الدارسين والنقاد والكتاب والمترجمين، أن يشحذوا هممهم لمواكبة الإنجازات والطروحات التي تفرضها ضرورة التواصل العلمي والفكري والثقافي في هذه القرية الصغيرة التي آل إليها العالم المعاصر.

ومع ذلك، فإن السمات والعوامل والخصائص التي تتيح لنا أن نتعامل مع النص على أنه شعر حقيقي، فنتذوقه وننفعل به ونتماهى مع عوالمه ومناخاته،

ستبقى عصيّة على التحديد. وستبقى قابلة لأن يعتريها الكثير من التحوّلات الحادة أو الانفجارات المفاجئة. ليس من عصر إلى عصر فحسب، ولا بين حضارة أو أخرى، بل حتى بين قصيدة وأخرى للشاعر نفسه. وهذا هو سرّ الشعر أو سحر البيان، الذي يصعب أن نحدده بقوانين، أو أن نرسم له المسارات والاتجاهات، مثله مثل جميع الحقائق الكبرى المرتبطة بالجوهر الإنساني الأصيل.

الهوامش:

(1) العلي. بسام احمد. توحيد المصطلح. الهيئة العامة السورية للكتاب. ٢٠٢٠. صفحة ١١
(2) المرجع السابق- صفحة١١
(3) المرجع السابق- صفحة١٢
(4) الفارابي. كتاب الحروف. ص١٤١
(5) ابن سينا. كتاب الشفاء . الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، نشره عبد الرحمن بدوي ملحقا لترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو. مكتبة النهضة المصرية. القاهرى. 1953. صفحة161
(6) المرجع السابق- صفحة 162
(7) المرجع السابق- صفحة162
(8) المرجع السابق- صفحة168
(9) المرجع السابق. صفحة172
(10) ابن رشد. تلخيص كتاب الشعر. تحقيق الدكتور تشارلس بترووث والدكتور أحمد عبد المجيد هريدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1987. صفحة53
(11) المرجع السابقز صفحة54
(12) المرجع السابق. صفحة58
(13) عصفور. جابر. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. لطبعة الخامسة. 1995. صفحة 155
(14) القرطاجني. حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. 1966.صفحة89
(15) المرجع السابق. صفحة28
(16) المرجع السابق. صفحة119
(17) السايق . صفحة30
(18) السابق صفحة83
(19) السابق صفحة72
(20) السابق. صفحة 71
(21) ناظم . حسن. مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1994. صفحة 13
(22) المرجع السابق. صفحة 13

(23) الجمحي. محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. الجزء الثالث. تحقيق محمود أحمد شاكر. مطبعة المدني ، القاهرة. ص5

(24) ابن طباطبا العلوي. أبي الحسن محمد بن أحمد. كتاب عيار الشعر. تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005. الصفحة 5

(25) المرجع السابق صفحة 6

(26) المرجع السابق. صفحة 20

(27) قدامة بن جعفر. أبو الفرج. نقد الشعر. تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. صفحة61

(28) الجرجاني. عبد القاهر. دلائل الإعجاز. وقف على تصحيح طبعه ووضع حواشيه محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت. صفحة. صفحة 44.

(29) المرجع السابق. صفحة 197

(30) المرجع السابق. صفحة 204

(31) السابق. صفحة 202

(32) السابق. صفحة55

(33) السابق. صفحة 53

(34) السابق. صفحة 203

(35) السابق. صفحة 112

(36) السابق. صفحة364

(37) بريك هنيدي. نزار. في مهب الشعر. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 203. صفحة 179

(38) الغذامي. عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الرابعة. القاهرة. 1998. صفحة 21

(39) المرجع السابق. صفحة 22

(40) علوش. سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني . بيروت. سوشبرس. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 1985. صفحة 127

(41) الغذامي. سبق ذكره. صفحة 20

(42) ناظم. حسن. مفاهيم الشعرية. الطبعة الأولى. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1994. صفحة17

مصطلح التشكيل في النقد الأدبي مقاربة تأسيسيّة



د.هايل محمد الطالب
ناقد وأكاديمي سوري

إشكالية المصطلح في الدرس اللغوي والنقدي:

تواجه الباحث العربي الذي يريد التصدي لأيّ موضوع لساني أو نقدي، معضلة ضاربة الجذور في الثقافة العربية في مجالاتها كافة، هي معضلة المصطلح التي بلغت حداً دفع أحد اللسانيين إلى إطلاق تسمية (أزمة) على تلك المعضلة الاصطلاحية، وإذا وافقنا الباحث علي القاسمي على أن المصطلح حتى يكون جديراً بالقبول يجب أن يتوافر فيه شرطان: الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل، والثاني: عدم تمثيل المفهوم الواحد أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد. فإننا بموافقتنا تلك نكون قد وضعنا أيدينا على الجرح الذي تعاني منه الاصطلاحات العربية للعلوم كافة ومنها اللسانيات والنقد الأدبي؛ إذ إنّ غير مصطلح للشيء الواحد، على ما يذهب أحمد ويس، " ومرد ذلك إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، وتعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي، واختلاف ثقافاتهم ثم انقطاع الصلات بينهم"، وهذا ما خلق تعارضاً وتصادماً بين هذه المصطلحات ومستخدميها.

عزز ذلك كثرة ما تقذفه المطابع يومياً من كتابات وترجمات وما يصحبها من إدخال مصطلحات جديدة دون أن تتوافر لها شروط المصطلح. يضاف إلى ذلك تشابك الفترة الزمنية للدراسات القديمة والحديثة وامتدادها عبر مئات السنين، مما أدى إلى اشتداد الصراع بين أنصار المصطلح الجديد واختلاف المفاهيم، ونشوء نوع من الاحتكاك السلبي بين من يسمون بالتراثيين، ومن يسمون بالتجديديين

والرأي لأحمد مختار عمر)، وإذا كانت هذه المشكلة الاصطلاحية غير مقتصرة على الدراسات اللغوية العربية؛ إذ أشار إليها خوسيه إيفانكوس في كتابه (نظرية اللغة الأدبية)، فإنها واضحة بشكل صارخ وكبير في دراساتنا المختلفة و يرد أحمد قدور أهم أسباب ذلك إلى :

1- أننا كنّا ناقلين عن الثقافة الغربية ولم نكن مبدعين، أو مشاركين في صنع النظرية. والنقل عن الثقافة الغربية كان غالباً فردياً لا توجد استراتيجية عمل موحدة تنظمه.

2- غياب التنسيق الفعّال أو العمل المشترك، وحالة مكتب تنسيق التعريب في الرباط مثال على ذلك. أضف إلى ذلك تعدد جهات وضع المصطلح (مجامع لغوية وهيئات متعددة...)

3- الارتجالية، وعدم الانضباط في التعامل مع المصطلح .

وقد حاول عدد من الباحثين توصيف هذه الإشكاليات، وطرح خطط العمل لتجاوزها، كما أقيمت ندوات كثيرة، اقتصرت على قضية المصطلح .كما قدّمت معاجم كثيرة تتناول المصطلحات اللسانية، ولكنّ ما يعيب هذه المعاجم اكتفاؤها بمجرد ذكر المصطلح الأجنبي ومقابله العربي، دون تعرّضها لشرح المصطلح، وتحديد مفهومه . كما يعيبها أنها قاصرة غير مستوعبة، وأنها اجتهادات شخصية لأصحابها تخضع لثقافتهم الخاصة، وللغة الأجنبية التي يجيدونها، كما ينقصها التجديد من آن إلى آخر، إذ إنّ بعض هذه المعاجم دخل ذمّة التأريخ اللساني؛ إذ لم يدخل عليها أيّة تعديلات في طبعاتها التالية في حين أنّ الدرس اللساني- كما يشير أحمد مختار عمر- يقفز كلّ يوم قفزات هائلة ويقدّم تصوّرات ومفاهيم جديدة تجعل أي بحث مسحي في اللسانيات متخلّفاً خلال بضعة سنوات.

مصطلح التشكيل :

استخدم مصطلح التشكيل في دراسات عربية متنوعة، فقد ورد عنواناً لدراسات لغوية وأدبية كثيرة، أجراها عدد من الباحثين منهم الدكتور عبد العزيز المقالح (الشعر بين الرؤيا والتشكيل)، والدكتور كمال أبو ديب في مقاله(أنهاج التصوّر والتشكيل في العمل الأدبي)، وجهينة علي حسن في مقالها (أثر الموقف في التشكيل الأسلوبي)، والدكتور نواف قوقزة(نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد) وغيرهم كثير، إلا أن تلك الدراسات، باستثناء دراسة الدكتور نواف قوقزة، رغم اعتمادها مصطلح (التشكيل) عنواناً أساسياً لها، فإنها لم تقدم فهماً واضحاً، ومحدداً لهذا المصطلح. فكتاب الدكتور المقالح (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) هو مجموعة دراسات متنوعة جمعها صاحبها تحت العنوان السابق،

وانطلق فيها من طرح آراء لدارسين أمثال صلاح عبد الصبور، والبياتي، وغيرهما في الشعر وتشكيله، كما أنّه عرض آراء عدد من الدارسين الذين شاركوا في ندوة اتحاد الأدباء في صنعاء تمحورت حول (التشكيل في الأدب)، وهذا الأمر ينطبق على الدراسات التي قامت على هذا العنوان؛ إذ لم تحدد أيضا الفهم الاصطلاحي لـ (التشكيل) . كما أنّه ينطبق بالضرورة على الدراسات اللغوية، والنقدية، والأسلوبية، التي ورد هذا المصطلح في ثناياها عَرَضاً دون أن تحدد حدّه، ولكنّ كثرة الدراسات التي تستخدم هذا المصطلح يدل على أنّ استخدامه بات رائجاً في الدراسات اللسانية، والنقدية، ولكن هذا لا يغني عن تحديد هذا المصطلح، متوخين في ذلك مقارنة هذا الفهم مع الفهم التراثي له، ولاسيما ما طرحه الإمام عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، انطلاقاً من أن أول الجدد هو قتل القديم درساً والاستفادة من وعيه الجمالي والنقدي الذي يمكن أن يؤسس لأي مصطلح نقدي.

*** تحديد مفهوم التشكيل:**

هو الرؤى الناتجة عن تفاعل المبدع مع الكون المحيط به وتأثره به، وهذا ما يجعله يعيد تشكيل أشياء ذاك الكون عبر أدواته الإبداعية لتصبح معادلاً لوجدانه وأفكاره. فالتشكيل بناءً على ذلك هو عملية الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء لتحقيق وحدة متماسكة مترابطة ووجوداً جديداً بهدف تمثيل النزوع الجمالي لدى المبدع. ولما كان تنظيرنا ينحصر بالنص اللغوي، فهذا يعني أنّ أداة مبدع هذا النص هي (الكلمة)، التي تعد المادة الأولية الخام للتشكيل اللغوي والدلالي. فالتشكيل هو الطريقة التي يصوغ فيها الشاعر تلك المادة الخام (الكلمة) في تشكيلات دلالية مختلفة تحقق الامتزاج والتفاعل والتماسك الذي يربط بينها بهدف تصوير عوالم المبدع (المرسل) الجمالية ورؤاه الفنية. ولما كانت هذه التشكيلات الدلالية هي تشكيلات فنية؛ لذلك لا يشترط بها أن تكون مطابقة لخصائص وجودها المادي في الواقع؛ لأنّ الشاعر بإعادته لصياغتها وتكثيفها يجرّدها من تلك الصفات لتنقلها إلى حالة الشعرية.

و بناءً على هذه الرؤية يمكننا القول: إنّ النص الإبداعي هو مجموعة من التشكيلات متنوعة الرؤى التي ترتبط فيما بينها وتنمو دلالياً لتؤلف النص الحامل الأخير لدلالتها ولمقولاتها؛ انطلاقاً من أنّ التوصّل إلى موقف المبدع – على ما يرى الباحث عبد المنعم تليمة- " من واقعه إنما يكون بالتلقي الصحيح للتشكيل؛ لأنّ حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية، لا تنعكس في العمل الفني إلا مشكلة".

والتشكيل هو لغة يؤسسها المبدع عن طريق إعادة تشكيل اللغة بتغيير دور الكلمات المعجمي أولاً، ثم إدخالها في وضع تركيبي جديد لتنطق وتوحي بما هو جديد غير مألوف، غالباً، في دلالتها المعجمية السابقة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتشكيل الدلالي الذي يضمها إلى جانب رفيقاتها، بما يخلق تناغماً و انسجاماً بينها، وهذا الفهم هو ما جعل هربرت ريد يعرف الفن بأنّه: "تأليف، والتأليف هو فنّ تنظيم العناصر المختلفة في تشكيل يعبّر به الفنان عن مشاعره ويضمّنه تناغماً يربط بين كل الأشياء بإرادة ورغبة معبّرة تسعى إلى التشكيل.

فالكلمة تتعلق بما يسبقها، وبما يتبعها، وتتكامل معها صياغة التشكيل اللغوي الذي يناغم التشكيل النفسي ويحقق وجوداً فعلياً للتجربة، وهذا ما عبّر عنه أرنست فيشر بقوله: " يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة، بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً، وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة، من التقابل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أنّ كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يُقال إنّها محتوى في ذاتها، إنّها حقيقة قائمة في ذاتها، إنّ كل كلمة في القصيدة ككل ذرة في البلورة لها مكانها، وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبدونه يتحوّل كيان القصيدة إلى كتلة لا شكل لها.

فالتشكيل اللغوي يقوم ــ على ما يذهب نواف قوقزة ـ " على اختيار المفردات اللغوية التي تتخذ مواضعها المخصصة تبعاً للمعاني التي يعيش المبدع محنة التعبير عنها، فيجعل كلامه تشكيلاً دلالياً يقتنص شوارده النافرة من الحقل اللغوي بذائقته الانتقائية التي يستجيب فيها لدواعي نفسه وأحواله ومواقفه، ويكون توزيعه التشكيلي لكل مكوّنات التعبير إدارة لها في نطاق علاقات مترابطة متماسكة لا تجعل كلامه تأليفاً مرجعياً يؤدي إلى مصاقبة الكلمات لمعانيها الجاهزة لإيصال المعنى الأولي المقرر، وإذ يبحث المبدع عن فعل فنّي مؤثر يواكب تجربته ويملؤها بالحياة النامية المتحركة، فإن مواقع الكلمات عنده هي التي تمنح الكلمات وجوداً فاعلاً، وبهذا يتعدّى التشكيل الدلالي المعنى العام إلى معنى يندفع في شكل إشارة توحي به شفافية الكلمات واختيارها بذوق فردي يعكس الحالة النفسية المستولية على ذات المؤلف".

والحقيقة أن هذا الفهم الذي نطرحه ونأخذ به، ليس فهماً جديداً خالصاً، وإنما نلمح جذوره التراثية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن النظم في الكلام الذي يقترب في أحد أطرافه من فهمنا لمصطلح التشكيل، ولاسيما عندما ذهب الجرجاني إلى مطابقة النظم، أو تقريبه إلى فن الصياغة والنقش والتصوير، بهدف تقديم تصوّره لمفهوم النظم بشكلٍ محسوس، وهذه المطابقة التي أجراها الجرجاني تجعلنا نستنتج أن النظم لديه هو التشكيل لدينا بأبعاده الفنية والجمالية، انطلاقاً من أن الفنون التي ذكرها (النقش والتصوير

والوشي) لا تقوم إلا على مبدأ التشكيل، ماهية وطابعاً وغرضاً، وهذا ما عبّر عنه الجرجاني بقوله: " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش؛ فكما أنّك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم".

فالنظم عند الجرجاني بحدّ ذاته نظرة تشكيلية تُعنى بخصوصية العلاقات التي تؤلف بين الكلمات لتحقيق الدلالات ومن هنا يرى الجرجاني أنّ قيمة المفردات ليست في رصفها كيفما اتفق، وإنما في نمطها التشكيلي الذي يمنح الألفاظ دلالات خاصة عندما يقول: "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... إنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير".

فالنظم عند الجرجاني تشكيل فني يكون كهيئة النسيج والنقش والوشي المطرز يقول: " فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء و الوشي والتحبير، وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح" ، وإذا خلا العمل الفني من ذلك كله كان العمل كله " طينة خالية من التشكيل"، فلغة التشكيل الدلالي في النص تحيل إلى عالم الخلق والإبداع وتوليد الدلالات المتنوعة التي تحيل كل منها إلى أخرى وصولاً إلى النص الوحدة الدلالية الكبرى.

بقي أن نشير إلى أنّ التشكيل قد يتألف من جملٍ عدّة، أو تراكيب عدّة مرتبطة بسياق دلالي واحد، فمثلاً عند الحديث عن التركيب النعتي النزاري (القمر الأخضر)، فإننا لن نتوقف عند حدود هذا التركيب للوصول إلى الدلالة؛ وإنما سننطلق من التشكيل الدلالي الذي ورد فيه هذا التركيب للوصول إلى الدلالة، وهذا التشكيل الذي يتداخل في النص مع تشكيلات أخرى تتواشج جميعاً، وتتداخل ضمن نسيج واحد لتقديم الدلالة الكلية للنص، ومن هنا يمكن القول: إنّ التشكيلات الدلالية لمقولات النص تتضافر جميعاً بدلالاتها الجزئية التي تشكّل بؤراً دلالية، لتقدّم ما نسميه(النص) الذي هو الغاية الدلالية الأخيرة والآسرة.

العلاقة بين النّقد والإبداع

أ.د. وليد قصّاب
أكاديمي وناقد – جامعة دمشق

يقع الباحث في التراث الأدبيّ عند العرب على نصوص نقدية كثيرة تتحدّث عن العلاقة بين المبدع والنّاقد، وعن طبيعة كلّ منهما، وعمّا إذا كان امتلاك المرء لإحدى الموهبتين يعني – بالضرورة – امتلاكه الموهبة الأخرى، أو قبضه على ناصيتها؟

تحدّثنا نصوص تراثية نقدية كثيرة أن طائفة من الشعراء قد تمرّدوا على أحكام نقّاد بأعيانهم متهمين إياهم بعدم البصر بجوهر الشّعر وحقيقته، وأنّ نقدهم سطحيّ، يقف من الشّعر عند قشرته الخارجية، متمثّلاً ذلك في نحوه، أو صرفه، أو عروضه، أو وجوه إعرابه، وفيما يجوز وفيما لا يجوز، ويكتفي بذلك، فلا ينفذ إلى بواطن القول وخفاياه، ولا يقرأ ما خلف سطوره من معانٍ وأفكار، ولا يتلمّس ما في لغته من جمال وتميّز وخروج على النمطيّ المألوف؛ أي إنّ بعض النّقاد يكتفي بالصواب عن الجمال.

يعرف نقد الشّعر من يمارسه:

ولم يتقبل بعض الشعراء ما وجّه النقّاد إليهم من ملحوظات أو مآخذ بصدر رحب، ولا سيما إن كان هذا الناقد من غير المبدعين، وأشاع هؤلاء الشعراء – إن عن اقتناع، أو عن معاندة لأنهم نُقِدوا- فكرة أنّ نقد الشعر لا يعرفه من لم يمارسه، أو- بتعبير بعضهم- من " لم يُدفع إلى مضايقه".

سئل البحتريّ، فقيل له: "يا أبا عبادة! أمسلم بن الوليد أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس؛ لأنه يتصرّف في كلّ طريق، ويبدع في كلّ مذهب: إنْ شاء جدّ، وإنْ شاء هزل. ومسلمٌ يلزم طريقاً واحدًا لا يتعدّاه، ويتحقّق بمذهب لا يتخطّاه" فقيل له: " إنّ أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يوافقك على هذا، فقال: **ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممّن يحفظ الشّعر ولا يقوله،**

فإنما يعرف الشّعر من دُفِع إلى مضايقه"(1)

وعن بعضهم أنه قال : **رآني البحتريّ ومعي دفتر شعر، فقال: ما هذا؟ فقلت: شعر الشّنفرى، فقال: وأين تمضي به؟ فقلت: إلى أبي العباس أقرؤه عليه، فقال: رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام، فما رأيته ناقدًا للشّعر، ولا مميِّزًا للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئًا وينشده، وما هو بأفضل الشعر.."(2)**

ومن هذا القبيل ما كان من أبي نواس، فقد سئل عن رأيه في كلّ من جرير والفرزدق، ففضّل جريرًا، فقيل له : إنّ أبا عبيدة معْمر بن المثنّى لا يوافقك على هذا، فقال: " **ليس هذا من علم أبي عبيدة، فإنما يعرفه من دُفع إلى مضايق الشّعر.."(3)**

وقد أيّد المظفّر العلويّ فكرة" أن نقد الشعر لا يعرفه إلا من يقوله" فقال: " **إنّ نقد الشّعر صناعة لا يعرفها حقّ معرفتها إلا من دُفع إلى مضايق القريض، وتجرّع غصص اعتياصه عليه، وعرف كيف يتقحّم مهاويه ويترامى إليه.."(4)**

والحقّ أنّ هذه الفكرة غير صحيحة؛ إذ إنّ النّقد نشاط مختلف عن الإبداع، وهو يحتاج إلى خبرة وحصيلة معرفية عميقة، إنه وليد ذوق مدرّب، واطلاع غزير على النصوص الأدبية، وهو نشاط عقليّ منظّم، يقوم على مناهج وضوابط، لا يتمّ بصورة عفوية، أو تلقائية، أو ذوقيّة..

وقد يكون الناقد أخبر بالعمل الأدبيّ من المبدع نفسه، وكم استنبط الناقد من نصّ المبدع أشياء لم تخطر في بال هذا المبدع نفسه.

وهذا ما عبرّ عنه ابن رشيق وهو يشرح قول امرئ القيس يصف فرسه :

مِكرٍّ مِفرٍّ مقبلٍ مُدْبرٍ معًا

كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

إذ – بعد أن أورد عدّة تفسيرات للبيت فيما سمّاه في كتابه باب الاتّساع- قال : " **ولعلّ هذا ما مرّ قطُّ ببال امرئ القيس ، ولا خطر في وهمه، ولا وقع في خلده، ولا رُوعه** "(5)

وكان شاعر العربية الأكبر أبو الطيّب المتنبي كثيرًا ما يحيل من يسأله عن بعض ما أشكل عليه من قوله إلى ناقده ، الذي فسّر شعره، وعني به، وهو أبو الفتح عثمان بن جني، ويقول له : " **اذهبوا إلى ابن جني؛ فإنه يقول لكم ما أردته، وما لا أردته** "(6)

ولا شكّ أن هذه شهادة ذات قيمة ودلالة عظيمة من شاعر كبير كالمتنبيّ، معتدٍّ بشعره وشخصه أشدّ اعتداد، لناقد شعره ابن جني، واعتراف منه بقدرته على فهم شعره فهمًا عميقًا، والنّفاذ إلى بواطنه، بل إلى إدراك أسرار لم تخطر في بال الشّاعر نفسه كما كان يقول ابن رشيق. ناقد يعترف أبو الطيّب أنّه قد يقرأ من شعره ما خلف السّطور، بل خلف ما لم يكن في بال المبدع نفسه .

وإذن قد ينقد الشعر، ويجيد في نقده من لا يقوله. وقد يقوله ، ولكنه لا يستطيع نقده، أو لا يكون هو الأميز والأقدر على نقده.

ليس ثمة تلازم إذن بين الإبداع والنقد؛ فهما – كما ذكرتُ- نشاطان مختلفان، وليس ثمّة علاقة حتمية بينهما .

يقول أحد النقاد الغربيين: "**الحقيقة- على الأرجح- أنّ الشعر والنقد ملكتان مختلفتان تماماً، ومبنيتان على أرضيتين مختلفتين، ولهما وجهة نظر مختلفة.. الشاعر يكتب شعراً، والناقد يكتب نقداً، وهذان شيئان مختلفان..**"(7)

ويقول هذا النّاقد نفسه:" أعطت التّقاليد النّقد الفنّيّ –وخاصّة النّقد الأدبيّ- مكانًا مستقلًا؛ فهو يختلف في هذه النّاحية عن أنواع النّقد الأخرى كلّها. عندما نريد من يحكم على مكان جسر "واترلو" نستدعي مهندسًا أو معماريًا ممارسًا؛ نستدعي رجلاً مهنته بناء الجسور، ولكن عندما نريد من يحكم على جودة قصيدة نستشير ناقدًا – في الغالب- لا شاعرًا. وبينما ينبغي ألا نثق بكتاب عن البستنة ألّفه شخص ليس بستانيًّا نحترم نقد قصيدة أو رواية كتبه شخص ليس مسرحيًّا ولا روائيًّا.." (8)

ولذلك لا يبدو لي صحيحًا ما ذكره مونتسكيو عن النقاد؛ حيث شبههم بجنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوّثوا مياهه.(9)

الناقد ليس مبدعًا فاشلاً كما يقول مونتسكيو، وهو لا يصبّ جام غضبه على الأديب، أو يحاول الانتقام منه ؛ لأنه عجز أن يكون مبدعًا مثله. كما أن النّقد الأدبيّ لا يفقر العمل الأدبيّ كما قال بعضهم. (10)

النقد الأدبيّ نشاط فكريّ مستقلّ، وهو نشاط فعّال، لا غنى للأدب عنه. و وأفضال النقاد على الأدباء كثيرة لا تُحْصَى؛ إنّ الناقد هو الذي يبرز الأديب المتميّز، وهو الذي يذيع ذكره، ويرفع شأنه، وهو الذي يعرّف الناس به، وينوّه بتميّزه، ويفسّر كلامه، ويقرّبه من عقول القراء وأذواقهم .

وهذا ما عبر عنه الخليل بن أحمد الفراهيدي في حوار طريف دار بينه وبين ابن مناذر الشاعر، قال الخليل: " **أنتم – معاشر الشّعراء- تبعٌ لي ؛ إنْ قرّظتكم ورضيت قولكم نفقتم، وإلا كسدتم**"(11)

النقد – كما ذكرت- نشاط فكريّ مستقل عن الإبداع . وقد عبّرت أقوال نقدية كثيرة في تراثنا الأدبيّ وفي النقد الغربيّ عن هذه الحقيقة، وكانت ردود النقّاد واضحة مقنعة على من يتوهمون أن نقد الشّعر صنعة لا يجيدها إلا شاعر، لا يجيدها إلى من دُفع إلى مضايق الإبداع.

قيل للخليل بن أحمد الفراهيديّ : " **لم لا تقول الشّعر مع علمك به؟ فقال : لأني كالمِسنّ أشحذ ولا أقطع** "(12)

وكان ردّ المفضّل الضبيّ ذا دلالة بليغة على أنّ النّاقد الخبير بفنّ القول قد يطبق هذه الخبرة على ما يُقذف على لسانه هو نفسه من الإبداع، فيمتنع عن إذاعته بين الناس ؛ لأنه ليس أهلاً لذلك، ولأنه أدرى من غيره بالحسن والرديء.

قال قائل للمفضّل: " لمَ لا تقول الشّعر وأنت أعلم الناس به؟ قال : علمي به يمنعني من قوله ، وأنشد :

أبى الشّعرُ إلا أن يفيء رديئه
عليّ، ويأبى منه ما كان محْكما
فيا ليتني إذ لم أُجِدْ حَوْكَ وشْيه
ولم أكُ من فرسانه كنتُ مُفْحَما ..(13)

ومثله كان ردّ الأصمعيّ على من قال له : ما يمنعك من قول الشّعر؟ إذ أجاب إجابة دالّة ، فقال : " **نظري لجيّده**"(14)

كبار النّقّاد غير مبدعين:

إنّ الانتقاص من قدر النّاقد لأنه لا يستطيع أن يبدع أدبًا غير صحيح، ولا تؤيده شواهد التّاريخ الأدبيّ ؛ فتراثنا العربيّ و تراث الأمم الأخرى كذلك، عرف نقادًا كبارًا لم يكونوا مبدعين، وربما لم ينشئ أحدهم نصًّا إبداعيًّا واحدًا ، أو أنّه أبدع، ثمّ وجد ما أبدعه لا يرقى إلى مستوى الرّفعة والتّميّز، فطواه ولم يذعه بين الناس، وكان هذا ممّا يحتسب له؛ إذ يدلّ على موضوعية وقدرة على تمييز الجيّد من الرديء كما أشار إلى ذلك كلّ من الأصمعيّ والمفضّل الضَبّيّ في النّصوص التي توقّفنا عندها.

إنّ النّقد شيء والإبداع شيء، وقد يجتمعان في واحد وقد لا يجتمعان . وقد أشار الجاحظ ذات مرّة إلى هذه المسألة ، فذكر أن صنعة النّثر وصنعة الشّعر لا يجتمعان إلا للقليل من العلماء، وأنّ من يجيد إحداهما قد لا يجيد الأخرى.

نقاد مبدعون:

وعلى أنّ النّاقد قد يكون مبدعاً، وليس من المؤكد أنّ نقده عندئذٍ أجود أو أدنى من غيره، وبالتالي فليس صحيحاً ما قيل من أنّ نقد الشعر هو من اختصاص الشاعر وحده كما مرّ معنا في بعض الأقوال التي سقناها، أو في قول بن جونسون: " **الحكم على الشعر هو ملكة الشعراء وحدهم**.." (15)

وقد عرف نقدنا العربيّ ونقد غيرنا من الأمم- في القديم والحديث- من جمعوا بين النّقد والإبداع، وأجادوا في كليهما؛ فالإبداع والنقد ملكتان مختلفتان، وقد يجمع امرؤ بينهما، وقد يجيد في كليهما، وقد يقصّر في كليهما، وقد يجيد في إحداهما ويقصر في الأخرى؛ ولذلك لا أرى الذهاب إلى أحكام قطعية في هذه القضيّة على نحو ما ذهب إلى ذلك مونتسكيو في الرأي الذي مرّ، أو هربرت ريد في قوله- بعد أن ذكر أن الشعر والنقد ملكتان مختلفتان تمامًا، ومبنيتان على أرضيتين - : " **إننا قد نجازف فنلاحظ أن الشاعر الممتاز يكون دائماً**

ناقداً لا أبالياً، أو ،على أية حال، ناقداً هاوياً.."(16)

إن كثيراً من نقادنا العرب في القديم والحديث قد مارسوا الإبداع وأجادوا فيه، فمن قدمائنا الجاحظ، وابن المعتز، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، وأبو بكر الصّولي ،وغيرهم كثيرون، ومن المحدثين: طه حسين، والرافعي، والعقاد، ونجيب الكيلاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس، وكثيرون غيرهم.

وفي النقد الغربيّ قدم صاحب كتاب" صناعة الأدب" صفحات كثيرة ليردّ فيها على هربرت ريد الذي ذهب- كما مرّ- إلى "أن الشاعر الممتاز يكون دائماً ناقداً لا أبالياً، أو ناقداً هاوياً"

يقول ر.أ. سكوت جيمس:" **إن صفحات هذا الكتاب تزوّد السيد ريد بالدليل المعاكس على جملته الأخيرة..**"(17)

وأورد صاحب كتاب صناعة الأدب أسماء كثيرة لنقاد متميّزين، وهم- في الوقت نفسه مبدعون كبار، منهم أرنولد بنيت وهو روائي، وأدموند وهو شاعر، والآنسة ربيكا وبيست، وهي روائية، ثم قال: " **ولم أجد أيّاً منهم أقلّ كفاءة من النّقاد المحترفين..**"(18)

تفاعل الناقد مع تجربة الأديب:

وقد نحمّل العبارة النقدية التراثية : "لا يعرف الشعر إلا من دُفِع إلى مضايقه" وما شاكلها من عبارات بهذا المعنى، على أن المطلوب من الناقد أن يعيش تجربة المبدع، أن يحسّ بها، أن يستحضر جو إنشائها، أن يستعيد الانطباعات والأحاسيس التي كانت في ذهن الأديب عندما أبدعها.

ولعلّ هذا بعض ممّا يعنيه أصحاب نظرية التلقي وأمثالهم عندما يُسَوِّدون القارئ، ويجعلونه سلطاناً، يفكّك العمل الأدبيّ، ويعيد بناءه.

قد نقبل هذا التفكيك للعمل الأدبيّ لا على أن الناقد القارئ يفسِّر العمل الأدبيّ كما يتراءى له من غير مرجعية نصيّة على الأقل، بل على أنّه إعادة استحضار لملابسات إبداع النصّ الأدبيّ، ومراحل تشكّله.

إنه عيش مع العمل الأدبيّ كما عاشه مؤلفه. ومن ثمّ فإنّ النّاقد الذي لا يستحضر عالم المبدع، ويعيش في عالم خاص به ينسجه حول نفسه، لن يقدِّم لنا إلا نقداً بائساً متهافتاً.

يقول صاحب كتاب صناعة الأدب: "**نقد الشعر الذي يعيش ، ويتحرّك، ويمتلك وجوده، في عالم يختلف عن عالم الشعر - وكم كان موجوداً- هو شيء بائس، لا حول له ولا قوة، هو وليد التحذلق والوقاحة...**"(19)

إنّ على الناقد حتى يقدِّم عملاً جادّاً أن يعيش تجربة الأديب بكل أبعادها؛ وإنّ إعادة بناء ما قدّمه هذا الأديب لا تعني

إدراك الأسلوب الذي قدّم به العمل فحسب، بل تعني شيئاً أبعد من ذلك بكثير.

يقول صاحب كتاب صناعة الأدب في بيان ذلك: " **حين أقول: يجب أن يكون الناقد قادراً على أن يعيد بناء ما كان الفنان قادراً على بنائه؛ فلا أعني.. أن الناقد يحاول أن يكتشف** " كيف طُبخت الأكلة" أو أن يكتشف حتى مجرّد الطريقة التي خلق وقدّم بها العمل الفنيّ؛ إنني أعني أنه لا يستطيع ناقد أن يقوّم عملاً فنياً قبل أن يعيد في فكره بناء الرؤية الفكرية التي بناها الفنان. لا يستطيع إلا القارئ الذي كيّف إدراكه للحياة مع إدراك الشاعر أن يقوّم قصيدة تقويماً كاملاً؛ يجب أن يستدعي العمل الفني الموضوعيّ- قدر المستطاع- نفس الانطباعات التي كانت في ذهن الفنان حين أبدعه. إن مادة الحياة ذاتها التي مثّل عليها خيال الشاعر، والتي شكّلها قصيدة- قصيدة كانت من" بناته" **من عناصر الحياة- يجب أن تظهر في ذهن المقوّم، مشحونة بنفس، أو تقريبا، بنفس الانطباعات، ويثيرها، أو تقريباً، نفس الإدراك التخييلي**.." (20)

وما حديث نقدنا العربيّ عن مناسبة القصيدة، وملابسات إنشائها، وشخصية القائل والمقولة فيه، والمكان والزمان اللذين قيلت فيهما، وما شاكل ذلك من ملابسات، إلا من قبيل هذا العيش في جو العمل الأدبيّ، وإدراك أبعاد تجربته، واستحضار الملابسات التي كانت وراء ولادته على هذا النحو أو ذاك.

وينبني على ذلك أيضًا أنّ نقداً يقطع النّصّ عن ملابساته الخارجيّة، وعن مؤلفه، وبيئته، وزمنه- كما تقول ذلك بعض الاتّجاهات الشّكليّة- ، هو نقد هزيل أعرج.

كما ينبني على ذلك أيضًا أنّ المتلقّي النّاقد ليس سيّدًا على النّص يؤوّله كما يشاء، أو أنّ سلطانه عليه سلطان مطلق، كما يقول ذلك أصحاب نظريّة التّلقي والتّفكيك، بل هو محكوم – في تأويله ونقده- بملابسات خارجيّة وداخليّة لا يتجاهلها نقد إيجابيّ بنّاء.

المصادر والهوامش:

1- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق : 104/2

2- دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني: 253

3- السابق نفسه

4- نضرة الإغريض في نصرة القريض:322

5- السابق: 2/ 93

6- سرح العيون، شرح رسالة ابن زيدون، لابن نباتة المصريّ " 18

7- صناعة الأدب: ر.أ. سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي: ص7

8- السّابق: ص15

9- انظر" مدخل إلى مناهج النقد الأدبيّ" لمجموعة من النقاد الغربيين، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة : 11

10- السابق نفسه

11- الأغاني: 8/ 184

12- العقد الفريد : 268/2

13- الموشح، للمرزبانيّ : 564

14- العقد الفريد : 5/ 308

15- صناعة الأدب:ص7

16- السابق نفسه

17- السابق نفسه

18- السابق: ص8، وانظر ص918

19- السابق: ص7

20- السابق: ص9